



Dr Borovička

VOLNÉ SMĚRY.

VOLNÉ SMĚRY.

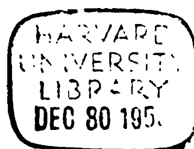
MĚSÍČNÍK UMĚLECKÉ KULTURY.

REDAKCÍ F. X. ŠALDY A V. ŽUPANSKÉHO.

ROČNÍK XI.



NÁKLADEM SPOLKU VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ
»MANES« V PRAZE.
1907.



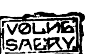
■ REPRODUKCE »UNIE« V PRAZE. ■
TISKEM KNIHTISKÁRNY Dr. EDUARDA
GRÉGRA A SYNA V PRAZE, V TŮNÍCH.

OBSAH XI. ROČNÍKU VOLNÝCH SMĚRŮ 1906—1907.

TEXT.

REPRODUKCE.

JAN PREISLER.



OTAKAR BŘEZINA:

SMYSL BOJE.

[illegible] mami davům, ale po-
[illegible] dílech země, vešli
[illegible] a všudypřítomni;
[illegible] se ve všech přista-
[illegible] nad plány bojišť sklá-
[illegible] nad pevninami mezi
[illegible] ucí žně pod prah-
[illegible] zemědělců; znají bo-
[illegible] ložisk, železných
[illegible] zásoby mědi a cínu;
[illegible] tropů hlaholí střelba
[illegible] udržují jako lovci
[illegible] ouce o tom, všichni
[illegible] poplatni; neviditelní
[illegible] knížat; přemožena
[illegible] padně jako pozname-
[illegible] ou, která tiše vpíjí
[illegible] jejich vítězství jsou
[illegible] né rány, letící ze své
[illegible] ducha a myšlenky,
[illegible] všechny dálky. Každý
[illegible] jejich snu doprovázejí
[illegible] ou polokoulích země.
[illegible] zci, vítězové nad živly,
[illegible] jejich polích. Tomu, kdo
[illegible] užiti i slunce jako žár-
[illegible] oblaků a větrů.
[illegible] jako výkřik bijící do
[illegible] tisíce dřímajících sil.
[illegible] níž pracovaly ruce
[illegible] jejíž jediná tragická
[illegible] věk ponejprv obsáhl
[illegible] sítí své vůle, vy-

stupuje právě tak tajemný všudypřítomný nepřítel. Davy, po tisíciletí pokorní udělovatelé nádhery a chleba, se pohnuly. V prvním zamrazení hrůzy, jež provází každou novou pravdu, počínáme tušiti, že na našich bolestech a radostech mají největší účastenství bytosti, jichž celý život nevidíme a že zasahováni jsme ranami, aniž bychom znali ruku, která nám je zasazuje. Tajemství jednoty září z hlubin mnoty: dálka přestává být dálkou; utrpení, které si uvědomuje svou všudypřítomnost na zemi, mění se v přírodní sílu pracující o přeměně všeho života. Duch, zajatý ve službě vítězů, zdvihá se proti nim. V nejžhavějším ohnisku boje hospodářského a sociálního jedná se o duchovní věci, o jiný poměr srdce k milionům srdcí, o jiné vidění radosti a krásy. Nový člověk ohlašuje se na zemi. Hospodář od mezníku k mezníku přehlížející svou nivu, vidí před sebou všechny pevniny a horstva, se všemi moři, bohatstvím, bratrskými národy a městy. V hlubinách ducha připravena jest již jeho říše a jiný pořádek věcí; a z toho, že vnitřní pravda v milionech lidí je jiná nežli pravda viditelné skutečnosti, rodí se smutek a znepokojující krása přítomné doby. Člověk chvěje se před obzory, které se před ním otvírají při každém kroku jako halucinace; je zastrašen majestátním mlčením do něhož výkřik jeho úžasu se ztrácí bez odpovědi; chvěje se, nezvyklý,



OTAKAR BŘEZINA:

SMYSL BOJE.

Noví dobyvatelé, neznámí davům, ale postupující ve všech dílech země, vešli mezi národy, neviditelní a všudypřítomní; lodě jejich potkávají se ve všech přístavech a mořích; jako nad plány bojišť sklánějí se jejich zraky nad pevninami mezi oceány; odhadují budoucí žně pod prahnoucími slunci všech zeměpásů; znají bohatství všech uhelných ložisk, železných hor, zlatonosných vod, zásoby mědi a cínu; až do pralesů a pouští tropů hlaholí střelba nepřetržité války, kterou udržují jako lovci zatahující léč; nevědouce o tom, všichni národové jsou jim poplatni; neviditelní pracují v radě všech knížat; přemožení jejich umírají nenápadně jako poznamenaní záhadnou chorobou, která tiše vypíjí život; ale nejjemnější jejich vítězství jsou ta, při nichž neviditelné rány, letící ze světelných nekonečností ducha a myšlenky, pokrývají mrtvolami všechny dálky. Každý krok jejich cesty a jejich snu doprovázejí tajemně otroci na obou polokoulích země. I duchové tvůrčí, vynálezci, vítězové nad živly, umělci najati jsou na jejich polích. Tomu, kdo ovládl zemi, zdá se sloužiti i slunce jako žárlivý dohlížitel na dílo oblaků a větrů.

Ale každá síla jako výkřik bijící do hlubin života křísí tisíce dřímajících sil. Proti této moci, na níž pracovaly ruce mrtvých po věky a jejíž jediná tragická krása je, že v ní člověk ponejprv obsáhl celou zeměkouli žhavou sítí své vůle, vystupuje právě tak tajemný všudypřítomný nepřítel. Davy, po tisíciletí pokorní udělovatelé nádhery a chleba, se pohnuly. V prvním zamrazení hrůzy, jež provází každou novou pravdu, počínáme tušiti, že na našich bolestech a radostech mají největší účastenství bytosti, jichž celý život neuvidíme, a že zasahováni jsme ranami, aniž bychom znali ruku, která nám je zasazuje. Tajemství jednoty září z hlubin hmoty; dálka přestává být dálkou; utrpení, které si uvědomuje svou všudypřítomnost na zemi, mění se v přírodní sílu pracující o přeměně všeho života. Duch, zajatý ve službě vítězů, zdvihá se proti nim. V nejžhavějším ohnisku boje hospodářského a sociálního jedná se o duchovní věci, o jiný poměr srdce k milionům srdcí, o jiné vidění radosti a krásy. Nový člověk ohlašuje se na zemi. Hospodář od mezníku k mezníku přehlížející svou nivu, vidí před sebou všechny pevniny a horstva, se všemi moři, bohatstvími, bratrskými národy a městy. V hlubinách duchů připravena jest již jeho říše a jiný pořádek věcí; a z toho, že vnitřní pravda v milionech lidí je jiná nežli pravda viditelné skutečnosti, rodí se smutek a znepokojující krása přítomné doby. Člověk chvěje se před obzory, které se před ním otvírají při každém kroku jako halucinace; je zastrašen majestátním mlčením, do něhož výkřik jeho úžasu se ztrácí bez odpovědi; chvěje se, nezvyklý,

před vichřicemi, které k němu přinášejí zpěv ze všech moří, náhle otevřených, hlahol dalekých veleměst, přístavišť a dílen i vůně, jež se kouří z pralesů a táhnou nad rovníkovými jezery. Dech jeho jako při prudkém vzestupu zastavuje se v sladkém vanutí eteru, jenž naráží do jeho tváří z pohybu letící země. Po věky vychovávaný k nedůvěře a k boji, chví se před neočekávanými dotyky milionů duchů, jejichž žhoucí přítomnost počíná pociťovati i v těch hlubinách své bytosti, kde jeho nejtajnější myšlenka domnívala se býti samotna. Zavírá svůj zrak, ale proti jeho vůli zavřenými víčky proniká k němu dráždivé slunce. Kde obzor jeho otců ohraničovaly hory rodného kraje, vidí jiskřící se zrcadla dalekých řek a pevniny za oceány. Víry, kroužící kolem zeměkoule, střásají jiskry ze zapálených dalekých měst na střechu jeho domu. Mlčení žalářů a popravišť proniká k němu s druhé strany země kypícím varem jejího nitra. Nárazy trámů s padajícího lešení tajemné stavby a rány seker nedají mu spáti. Noc proměnila se ve zmatené výkřiky tázajících se a z nesmírné dálky odpovídajících. Ale vášeň po životě nikdy nebyla tak tragicky mocná, prudkými vlnami zachvacující národy; nikdy illuse života nejevila se vyděděným oslnivější, dar dechu a rozkoše skvostnější, tělo bohatší a podivuhodnější, hrozny zrající v slunci sladčí a žádostiplnější. Jako by všechna záření zásvětí naplnila zemi a šlehala jiskrami z vod, stromů, květů, oblaků a zraků. Ale s touž silou, s jakou vzrůstá v národech vášeň po zemi, roste vědomí, že bez spoludíla milionů nikdo neokusí plodů z jejích ukrytých zahrad. Nejvyšší rozkoš země, opojení z vítězství bratrské síly, radost nad radostí bratří, zůstává neznámou a nepřístupnou. Tělo člověka formováno bylo minulostí; celé oblasti v jeho smyslech, do noci kosmu obrácené, nebyly dosud zasaženy naším světlem; citlivost pro vyšší formy lásky, která by si uvědomovala radost všech jako svou vlastní, zůstala nevyvinuta. S úzkostí jako před bytostmi z jiného světa ustupovaly davy před sladkou vůlí světců, jichž srdce jako plody na výslunné straně zahrady uzrála dříve nežli srdce ostatního množství. K dítěti, ženě a lidu obrací se naděje rodu. Tělo třeba v podvědomé oblasti rozšířiti, zduchovniti, čistší, resonantnější, jasnovidnější učiniti. A s bolestným instinktem, jenž vyjadřuje tajemný zákon zrání na zemi, počíná si člověk uvědomovati, že všechno, co směřuje k přeměně našeho hospodářství s hmotnými věcmi, k síle, čistotě, jemnosti a svobodě smyslů, je duchovní úsilí, boj o krásu, poslední, do nedozírné budoucnosti ukazující boj na zemi.

V této práci o nového člověka je umění již po věky zúčastněno; sladce a samozřejmě jako slunce, rozkoš a smrt. Co je viditelno tvůrčímu duchu, je viditelno jen v světle, jež se řine z vyššího života v kosmu. V pohádkách pravěku, v mythech, v tajné vědě i v snech tak jemných a neuvěřitelných, že bylo třeba utvořiti zvláštní jazyk symbolů, hudby a tvarů, aby mohly býti z daleka naznačeny, udržovalo po tisíciletí naději na ovládnutí živlů laskavou mocí ducha. Všudypřítomné v hluboké touze po nádheře, zakládalo jako sadař pod všemi slunci zahrady pro milující a na těchže stavech tkalo šat žen i roucha bohoslužebná. Nezastavovalo se ani před smrtí a toužilo uhodnouti odpověď ze sevření jejích rtů mlčenlivých. Bylo všudypřítomným osnovatelem svátků, architektem životní illuse, mistrem ticha, do něhož je slyšet šumění hvězd, tvůrcem vyšších bolestí a hořkým soudcem země.

Ale tvorba krásy není omezena jen na díla zachovaná v knihách, obrazech, sochách a stavbách. Leží v celém plánu života; je všudypřítomnou citlivostí k magnetickým polům duchové země a uměleckým dílem je stejně vytvoření jazyka jako založení říše. V každém člověku je ustavičně činný skrytý umělec; v jiskření okamžiků jako pod blesky tvůrčího dláta pracuje na jednotě osobnosti. Život hrdiny a světce vyrůstá jako každé umělecké dílo z inspirace, která znamená rozhodnutí ve vyšší sféře života, kde se smrtí se už nepočítá, a z tvrdé cesty vůle, hypnotisované zářením cíle. Sen milence, vězně, plavce, seveřana a věřícího je báseň a nepřestává jí býti, že byla vyzpívána v mlčení. Nepřetržité jaro lásky mění v hudbu pohyby dívčích těl a nesčíslní bezejmenní herci a tvůrci nových gest nalézají, nevědouce o tom nové plastické symboly pro kosmickou řeč vůle. Neznámí hudebníci přetvářejí jazyk a ženy, nakloněné k loži dítěte, hledají stále dokonalejších polibků v tvůrčí nespokojenosti své lásky. Každý silný cit je vždy a všude umělecky tvůrčím a dává nám v nitru našem tušiti kraje nepostižené dosud nádhery.

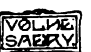
Ale nic není vedlejšího pro tvůrčího ducha; věci i bytosti pronikají svým neviditelným sáláním až do skrytých míst, kde klíčí naše dílo. Myšlenky naše barví se něhou bílých oblaků, všemi květy luk, krví růží a slunce je prosívá na zářném řešetě svých paprsků jako zrní. Sladká prudkost jar, rozechvívající čistota blankytu, tajný jazyk barev, sláva vod, hor, nekonečnosti, nepřetržitě pracují v podvědomí našem a živí v nás nadlidské touhy. Nejvzácnější eterná součást každého našeho vdechnutí osvěžuje kořeny srdce, zemdlené příliš těžkou mízou země. Každé slovo, které padlo až do živých hlubin našeho nitra (a často léta trvá tento pád), nutně, zákonem pravěkým jako početí světů, zápasí, aby se stalo tělem. Ale cesta od nového snu k proměně jeho v gesto a v obětování života je těžká a bolestná, poněvadž je nutno raziti ji daleko od staletých drah a v chlebě, jímž se živíme, dříme loňské slunce. Ale i chvějící se, slabý a nejistý sen stává se silou prudkou jako vichřice, šlehne-li současně v milionech srdcí. Dav má nejen okamžiky, kdy se zdá, že letí střemhlav tisíceletí nazpět, ale i úzkostná záření a varovný instinkt nebezpečí za obzorem, kdy se stává jasnovidnější nežli proroci a kdy dovede se rozhodnouti pro spravedlnost tak zastrašující a nepochopitelnou jako příroda.

Kde život lidu přestává býti tvůrčí ve sféře krásy, je to znamení, že lid trpí nad svou sílu. Otroctví, které učinilo práci neradostnou a pouští své zajatce do jejich doupat vysílené, s očima vyhaslýma; které pustoší krásu žen, obávaným učinilo mateřství a milionům lidí v nepřítele a žháře proměnilo jitro, blížící se v červáncích, pracuje ke zkáze rodu. Neboť krása ve všech oblastech počata je z polibků a bohatství svobodného objetí; otrok, jenž ztratil víru ve své osvobození, nemá už síly, aby krásu viděl a tvořil. Krása je květ z přebytku stoupajícího života, popření smrti; je to cesta k tajemnému jihu, stále horoucnější slunce, vášnivější vegetace, duchovější blankyt, hlubší noci, intensivnější hvězdy, lehčí, země se sotva dotýkající, ale všechny zákony její ovládající krok, nejvyšší množství energie při nejmenší ztrátě; je tichá, neuvěřitelná jistota, jediná jistota na zemi, všemi slunci se třesoucí, nepřetržitý úsměv, jenž viděn ze země má ve svém sladkém oslnění vždy jistou melancholii, ale i tu dává tušiti nesmírné ticho jakési nevyslovitelné připravené nádhery . . .





JAN PREISLER.



JAN PREISLER.



JAN PREISLER.

PROKLETÝ MALÍŘ.

(PAUL CÉZANNE.)

> Nevím, byl-li genius — ostatně nezáleží na tom. Důležito jest jen, že *měl* genia nebo spíše daemona. A takovým žije se těžko mezi lidmi. Nejen, že se s nimi nedohovoří — a kdo ostatně dohovoří se s nimi, leda panák z jejich těsta? — ale neporozumějí ani, co od nich lidé chtějí: slyší všude a ve všem jen hlas svého daemona. *Ze staré novelly.*

Před lety a lety napsal Verlaine několik básnických portrétů, které shrnul pod název „Poètes maudits". Prokletými básníky byli mu kromě něho samého, ubohého Léliana, Villiers de l' Isle-Adam, Mallarmé, Rimbaud, Corbière, paní Desbordes-Valmore — jména, kterých bys tehdy marně hledal v oficielních dějinách literárních, jména proskribovaná a umlčovaná a přes to označující samy vývojové hodnoty francouzské poesie. Jména lidí samotářsky a výlučně oddaných kultu svojí krásy, vášnivě sloužících svojí Chiméře, ať sluha již Revolta nebo Sen; lidí hallucinovaných svým uměním a zcela lhostejných k potlesku nebo k surovostem literární ulice. A při tom těch, kdož byli vyvoleni mezi mnohými povolanými, těch, jimž bylo souzeno anticipovat rozvoj, vehnati jej na nové dráhy, zažehnout v něm oheň svého šílenství.

Kdyby někdo chtěl napsat analogickou knihu portrétů výtvarných, nesmělo by mezi nimi chyběti jméno, které jsem nadepsal těmto stránkám.

Život tohoto člověka dá se zavřít do dvou, tří vět: tak byl prostý a celý, podoben v tom životu mnicha světce, vojáka nebo veliké milenky. Celý svůj život činil vlastně jen jedno: sloužil svému králi, svému bohu, svému milenci. Vynořil se na chvíli v Paříži v době první kampaně impressionistické, měl svoji chvíli slávy v uměleckých cerclech, zazářil na chvíli a okouzlil na chvíli a pak zmizel: zapadl do svého rodiště Aix v Provenci; nebyl zrozen pro trh, byl zrozen pro cellu. Zatím co impressionism sváděl bitvu po bitvě, zvolna prorážel, vítězil a na konec byl uznáván i oficielně, dostával se do museí a učebnic malířského dějepisu a tuhnul současně ve formuli a v techniku a nesl machry a epigony — Cézanne, zapomenut skoro, žil na svém Jihu svůj život milence a bohoslužebníka, kterému nebylo stárnutí, jemuž každý den znamenal nový dar milosti, nový slib věčnosti.

Z mladší generace v Paříži neznal ho snad nikdo. Stal se legendou před svojí smrtí. V poslední době jeho života rozpomnělo se na něho několik mladých, ne ze sentimentality, nýbrž z nutnosti — a jen takové rozpomenutí má svůj zájem a svoji cenu: rozpoznali v jeho díle omlazující zárodky, jichž bylo třeba schnoucímu rozvoji. Jeho díla začala se prodávat, o jeho díle začalo se psát k nemalému pohoršení rozšafných a usedlých kruhů uměleckých i kritických — Cézanne stával se tím více módou, čím méně byl v pravdě chápán a čím méně se mu v pravdě rozumělo. Umělci byl celý ten rozruch jen čímsi nepohodlným a rozladným. Uzavřel se již dávno před světem, který mu vždycky znamenal ne mnohem víc než nudu, obtíž, trud. Nyní — stáří velikých cudných lidí mívá zvláště jemný sluch — vycítil snad i v potlesku některý falešný tón. A pak: čpělo mu to nějak všecko umrlčinou, jak jsem četl v jednom z řídkých jeho listů, a on — on miloval život, ne život tržiště, ulice a novin, ale život tiché meditace, svátek smyslů a srdce, milost a kouzlo chvíle.

Cézanne byl a bude vždy prostě Neklassifikovatelný. Je řaděn mezi Impressio-

nisty, ale vztah jeho k nim byl vždycky dosti vedlejší — ano v mnohém, a ne nepodstatném, zdá se mně přímo reakcí proti nim. Jsou-li oni analytiky, kteří rozkládají svět ve víry barevných skvrn, v pohybující se mrak, differencují-li své barevné zření tak, až berou barvě na konec (jako novoimpressionisté) všechen nerv a všechnu sílu — Cézanne jest primitivem, milencem sladkých a šťavnatých, kořenných barev, veliké, pokojné, smyslné harmonie, básníkem barvy. Impressionisté milovali barvu jen jako podklad a nositele atmosféry, Cézanne miluje barvu pro barvu. Tam barevná analysa, zde barevná syntésa. Tam methoda nebo formule — zde instinkt a jeho milostné štěstí. Impressionisté jsou lidé moderní, lidé vědeckého dneška, posledního vědeckého pokroku — bozi Cézanneovi leží za námi ve tmě času: jsou to prostřednictvím Delacroixovým, Daumierovým a Courbetovým staří Italové a staří Španělé, jsou to staří Hollanďané, malíři malé methody a velikého ingenia.

Tento člověk znal ve svých chvílích tajemství barvy jako snad dnes nikdo druhý. Jemu byla barva samými ústy světa a života: život hovořil k němu jen barvou. A víc: on mu odpovídal barvou. Barvou vedl s ním svůj šílený opilý dialog, dialog s počátku dionysský, který se v poslední době vykvašoval patrněji a patrněji v dialog apollinský. Barevný démon v něm vězel a našeptával mu — a on bleskurychle sledoval jeho nejskrytější inspirace. Odmlčel-li se tento našeptávač (a stávalo se to také), stál zde tento člověk bezradý jako dítě — tak bezradý, že nevěděl, jak pokrýt kusy plátna vynechané prostřed svých obrazů. Byl úplně nástrojem svého démona, loutkou svého dramatu; mohl říci jako Blake a větším snad ještě právem, že jest pouze sekretářem, autor že jest ve věčnosti.

Byl sám instinkt, a zdá se mně, že neměl jiné methody než polouvědomělý instinkt. V tom jest všecka jeho síla, v tom jsou i jeho slabiny. Proto mohl zbloudit na chvíle, ale nemohl se ztratit: vždycky se nalezl. Měl svůj směr ve vlastní hrudi: v ní byl jeho celý osud. Prošel impressionismem, a snad v něm i něco získal, ale nebylo to nic podstatného. První jeho obrazy jsou v černé manýře, pozdější v světlé — ale jest mezi nimi ještě méně rozdílu než mezi díly černé a světlé manýry u Maneta. Tak málo byl tento člověk v methodě a ve formuli, tak celý byl v instinktu a v intuici.

Miloval barvu pro barvu, byl komorním hudebníkem barvy. Jak cítí tajemství té a té zamlklé zelené, nebo oné svítivé oranžové, nebo té kořenné žluté, vymyká se všemu popisu a všemu logickému chápání. Tu jest prostě cosi jako erotický vztah, příbuzenství dvojí fysis. A celá struktura světa jest u něho v tom, jak vtékají do sebe barvy, jak se spřádají a prostupují. Řekli o jeho obrazech, že jsou kaleidoskopy barev nebo mosaiky barev, ale měli říci: architektury barev. Neboť jsou neseny rytmem, silným větrným rytmem: jsou v barvách vyjádřenou velkostí, silou, zákonem. Měl tajemství největších, jak spojit sílu s něhou, býti odlišným při naprosté kořennosti, bez mdloby a sladkosti. Kde jiní docházeli jemnosti ředěním, dobíral se jí on hutněním, nervní plností a šťastnou teplotou svého oka a svojí ruky.

Jeho slovo jest velikost. Dnešek znal z něho skoro jen zátiší, ale i ta zátiší, ovoce, ubrousky, nože, konve, jsou větší než figury jiných: větší vnitřní zvučící velikostí. Málo kdo viděl jeho krajiny a ještě méně bylo těch, kdo znali jeho figurálné práce. Ale komu dostalo se štěstí, spatřiti z nich některou, pochopil jsi ihned: veliký primitiv, veliký epik. Lidstvo jiné než dnešní žije na těchto plátnech: jakési lidstvo předhistorické, mythické, týčící se stavba velikých horečných sil a instinktů. A musíš myslit na sochařský paradox Michelangelův, na jeho křeč, abys přiblížil si tento paradox malířský, abys pochopil, že zde jde o nervovou bouřku instinktů ryze tvárných, které deformují těla nebo spíše domýšlejí a docelují jejich buněčný a magnetický organismus.

Cézanne jest nejrozhodnější nepřítel všeho realistického illusionismu v umění: nešlo mu nikdy o žádné napodobení přírody, o vyvolávání klamů. Tento člověk nevkládal nikdy do umění žádné vnější logiky a abstrakce — sledoval jen poctivě a oddaně žhavými svými instinkty do posledních mezí jeho vnitřní smyslnou logiku, tkáň jeho organismu. Jest básníkem opojeného uměleckého smyslu jako málo kdo druhý. Tento člověk neřešil nikdy žádných perspektivných úloh a nenáviděl na nůž vůbec každý malířský vtip. Ne mnoho stará se někdy o illusi prostoru

a mnohdy ne víc ani o illusi atmosféry. Jeho estetika jest čistě idealistická: obraz jest mu cosi svézákonného a svéprávného, umění říší pro sebe, řadou konvencí. Obraz jest v první řadě krásně pomalované plátno.

Vrací se tak k prvotnému významu a určení obrazu: proto mu říkám primitiv. Krása barvy, krása hmoty přichází znova ke cti.

Býval proto někdy srovnáván s Monticellim, myslím, že ne šťastně. Nejsou si více příbuzni než dva protinožci — ale jsou z jedné planety. Monticelli jest úplně melancholický lyrik: chytá pel chvíle a svátek srdce. Cézannovo umění jest daleko větší, mohutnější: Cézanne jest heroický, středověký skoro člověk, epik zašlých věků, zapadlý do doby, kdy píše se již jen zdrobnělá literatura, do doby epigramů, feuilletonů, umělecké žurnalistiky, v nejlepším případě novellistiky a lyriky. Obrazy Monticelliho jsou smalty, kouzelné šperky, drahé kamení, Cézanne jest organičtější, živější, bližší vegetativnému: básník barevných buněk a tkání, nervového a magnetického šatu země. Tam lyrik kultivovaných pozdních citů, zde epik starých a nejstarších instinktů: plošný princip malířský dovedl Cézanne do posledních důsledků. Dal nový smysl něčemu, co bylo nejstarší prvotnou cellou malířského organismu.

— — — — — —

Řekl jsem, že jeho dialog, původně dionysský, vykvasil se na konec v cosi úžasně lehkého a zralého. Tak jeho provençalské krajiny jsou zváženy na vahách zcela nehmotných a úžasně jemných, na váhách větrů a vůní zemských. To již jsou ne barvy, ale hallucinace barev: poslední úroda dlouhé kultury. A jak se v tanci prostupují, znamená dílo velikého mystagoga. Vymyká se to každé formuli: tak tančí jen osvobozený, odhmotněný instinkt. Rozmar, který by byl zákonem, a zákon, který by měl sladkost milosti . . .

— — — — — —

Veliký byl jeho vliv v mladou generaci. K němu šli v poslední době všichni, jimž nestačil impressionism. Impressionism tak široký v Manetovi, tak nervní a veliký v Degasovi, tak sladký v Renoirovi, zúžil se, sestřízlivěl, seschnul a ztrpknul na konec ve vědeckou formulku, v lekci barevné optiky a posléze i barevné chemie.

A zde začíná působení Cézanneovo.

Celý jeho život, celé jeho dílo tvrdí, že umění nemá nic společného s mechanismem pokroku, že, činí-li se mu i na chvilku služebným, kořeny jeho organismu jsou hlubší a jsou jinde.

K němu šli všichni, kdož cítili, že umění jest kultem temných sil života, věcí věčného instinktu, modlitbou půlnoční, osudem, iracionálnem, věštbou anebo kletbou, podílem daemonovým. Všichni, kdož chtějí sestoupiti v něm k hlubší zákonnosti, opříti se o cosi pevnějšího než jest dočasná vymoženost fysiky nebo chemie. Všichni, kdo toužili po návratu k vlastním zdrojům, k vlastním tvárným silám, k nimž, chce-li se dostoupiti, musí se jíti proti toku času . . .

Ti všichni šli k němu, neboť on byl instinkt: jeho síla a velikost, ale i jeho zamlčení se a zrada ve slabých chvílích. Kdo chtěl jíti jeho cestou, musil míti spolehlivé, věrné srdce ve vlastní hrudi, svoje neklamné osudové hvězdy, jimiž mohl říditi svoji plavbu. Jeho řád, zcela vnitřní a nematoucí, měl jen jednu nevýhodu: že byl ukryt hluboko, sám kořen organismu, nedosažitelný seslabené, rozpolténé mysli.

Čtenáři těchto listů známy jsou obdivné výroky Gauguinovy o něm; a vskutku Cézanne znamená mnoho pro principy i praxi Gauguinovu. Bez něho nedá se myslit jednu dobu Vincent van Gogh. Vuillard snaží se zintimisovat jeho drsnou sílu a velikost, Bonnard vyrovnat ji methodičtějším elementem — oba jsou jím podmíněni ve svém vzniku i rozvoji.

A vliv jeho není ani z daleka dnes ještě vyčerpán, ba ani ne opsán. Jednostranně veliký, paradoxní, charakterně tvrdý, rozhodný, zdá se mi, že bude vždycky čněti z příboje zmítaných uměleckých vod jako pevná skála, orientační bod plavci, radost a jistota unavenému oku a pochybujícímu srdci. Jest dokonalý ve svém druhu a způsobu, sám naplněný jeho zákon.

Říkalo se mu všeobecně un artiste incomplet. To je trochu pohodlné a ne právě správné slovo. Pravý opak jest pravdou. On byl umělec úžasně celý, tak celý a zaplněný, že nemohl přijmout žádný z vedlejších elementů, jimiž umělci rostou obecnému soudu do velikosti — v pravdě jen do šířky. Kdyby byl býval z méně čisté látky, byl by se býval zdál větším. Takový jest již zvyk estetického panmuflismu, pod nímž dnes žijeme.

F. X. ŠALDA.

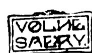


STANISLAV SUCHARDA.
STUDIE K POMNÍKU
PALACKÉHO.



S. SUCHARDA.
STUDIE K
POMNÍKU
PALACKÉHO.

S. SUCHARDA.
STUDIE K
POMNÍKU
PALACKÉHO.





■ STANISLAV SUCHARDA
STUDIE K POMNÍKU PALACKÉHO.

Z LISTŮ GUSTAVA FLAUBERTA.

PANÍ X...

7. srpna 1846.

Od chvíle, kdy jsme si řekli, že se milujeme, tážeš se, odkud moje výhrada, proč nedodávám „na vždy". Proč? Proto, že předvídám budoucnost; proto, že neustále protiklad týčí se před mým zrakem. Nezřel jsem nikdy dítěte, aniž bych nepomyslil, že z něho bude stařec, ani kolébky, abych nesnil o hrobě. Pozoruji-li ženu, myslím při tom již na její kostru. Proto veselé podívané činí mne smutným, proto smutné podívané málo mne dojímají. — Pláči příliš v nitru, abych proléval slzy na vnějšek; četba vzrušuje mne víc než skutečné neštěstí. Když jsem měl rodinu, přával jsem si často, abych jí neměl, abych byl volnější a mohl jíti žít do Číny nebo mezi divochy. Nyní, kdy jí nemám, lituju jí a poutám se ke zdem, na nichž zůstává ještě její stín. Jiní byli by hrdi láskou, kterou mne zahrnuješ, jich marnivost napájela by se z ní do syta a jejich mužský egoism byl by jí polichocen do posledních nejvnitrnějších záhybů srdce; ale já omdlévám smutkem, když přešly chvíle varu; já si říkám: Miluje mne, a já, který ji miluju také, nemiluju jí dosti. Kdyby mne byla nepoznala, byly by jí ušetřeny všecky slzy, které prolévá.

Myslíš, dítě, že mne budeš milovat vždycky; vždycky! jaká troufalost v lidských ústech! Milovala jsi již, že ano, jako já; vzpomeň si, že druhdy také říkala jsi: vždy. Ale jsem hrubý k tobě, zarmucuju tě... Budiž, raději chci rozrušiti tvé štěstí nyní než přehnati je chladně, jako dělají všichni muži, abys jeho ztrátou později trpěla více... Kdo ví? — poděkuješ mně snad později, že jsem měl odvahu, nebýti něžnějším. Ach! Kdybych žil v Paříži, kdybych mohl stráviti všechny dny svého života u tebe, ano, nechal bych se nést proudem a nevolal bych o pomoc. Nalezl bych v tobě svému srdci i své hlavě denní uspokojení, které by mne nikdy neunavilo. Ale odloučeni, odsouzeni k tomu, abychom se viděli jen zřídka, toť strašné, jaká perspektiva! A přece, co činit... nerozumím, jak jsem mohl tě opustit. To jsem já! To je moje žalostná přirozenost: nemilovala bys mne a já bych zemřel proto, miluješ mne a já ti právě píšu, abych tě zadržel. Byl bych chtěl projít tvým životem jako čerstvý potok, který by osvěžil jeho žíznivé břehy, a ne jako bystřina, která je pustoší; vzpomínka na mne byla by dala zachvěti se tvému tělu a usmáti se tvému srdci. Neklň mně nikdy! Hleď, budu tě opravdu milovat, než tě nebudu již milovat. Já budu ti vždycky žehnati; tvůj obraz bude pro mne vždy zalit zcela poesií a něhou, jako byla včera noc v mléčných parách stříbrné mlhy. — Tento měsíc tě navštívím, zůstanu u tebe celý dlouhý den. Jsem ti dlužen upřímný výklad sebe samého jako odpověď na jednu stránku tvého listu, který mně ukazuje illuse, jež máš o mně. Bylo by zbabělé ode mne (a zbabělost jest neřest, která se mně hnusí, v kterékoli podobě se ukáže), kdybych jim dal déle trvat.

Na dně mojí bytosti jest, říkej kdo chceš co chceš, komediant. Ve svém dětství a ve svém mládí šíleně miloval jsem prkna. Byl by ze mne snad velký herec, kdyby mně bylo nebe přálo naroditi se chudším. I nyní ještě, co miluju nade vše, jest forma, předpokládajíc, že jest krásná, a nic nad to. Ženy, které mají srdce příliš vřelé a ducha příliš výlučného, nechápou tohoto náboženství krásy, abstrahovaného od citu. Jest jim třeba vždy nějaké příčiny, nějakého cíle. Já však obdivuju se stejně cinkotu jako zlatu. Poesie cinkotu jest dokonce vyšší, neboť jest smutná. Není pro mne ve světě než krásných veršů, vět dobře postavených, harmonických, zpívajících, krásných západů slunce, měsíčného svitu, koloristických obrazů, antických mramorů, akcentovaných hlav. Nad to nic. Byl bych raději Talmou než Mirabeauem, poněvadž Talma žil ve sféře čistší krásy. — Ptáci v kleci dojímají mne stejně jako zotročení národové. Z celé politiky chápu jen jednu věc: vzbouření. Fatalista jako Turek věřím, že všecko, co můžeme pro pokrok lidstva a nic, jest absolutně totéž. A co se týče pokroku, mám otupený smysl pro idee málo jasné. Všecko, co náleží k tomuto jazyku, ubíjí mne bezmezně. Opovrhuju moderní tyranií, poněvadž se mně zdá hloupou, slabou a bojící se sebe samé, ale mám hluboký kult tyranie antické, kterou pokládám za nejkrásnější projev člověka, jaký kdy byl. Jsem především člověkem fantasie, rozmaru, čehosi přervaného. Kteréhosi dne odejdu odtud daleko a nebude již slyšet o mně. -- Co obyčejně dotýká se nejvíce lidí a co jest pro mne podružným, rozuměj láska tělesná, odlišoval jsem ji vždy od lásky duchové. Viděl jsem, jak jsi se tomu posmívala kdys při příležitosti B . . . ., byla to moje historie. Jsi opravdu jediná žena, kterou jsem miloval.

Miloval jsem jednu od svého čtrnáctého do svého dvacátého roku, aniž jsem jí to řekl, aniž jsem se jí dotknul; a žil jsem pak skoro tři léta necítě svého pohlaví. Myslil jsem jednu chvíli, že tak zemru, děkoval jsem za to nebi. — Ty jsi jediná, jíž jsem odvážil se líbiti, a snad jediná, jíž jsem se líbil. Díky, díky. Ale budeš mne chápati až do konce, sneseš břímě mojí nudy, moje manie, moje rozmary, moje zoufalství a moje vášnivá vzepětí? Pravíš mně ku příkladu, abych ti psal denně, a neučiním-li to, budeš si stěžovati. — Nuže, slyš: sama myšlenka, že chceš ode mne denně list, zabrání mně, abych jej napsal. Nech mne milovati tě po mé chuti, po způsobu mojí bytosti, tím, co nazýváš mojí originalitou. Nenuť mne k ničemu, učiním všecko. Chápej mne a nežaluj na mne. Kdybych tě soudil lehkou a prázdnou jako ostatní ženy, platil bych ti slovy, sliby, přísahami. — Co by mne to stálo? Ale chci raději býti n a d pravdou svého srdce než pod ní.

Numiďané, vypravuje Herodot, mají podivný zvyk. Sežehnou jim, když jsou docela malí, kůži na lebce uhlíky, aby byli později méně citliví k působení slunce, které hltá všecko v jejich zemi. A tak vede se jim nejlépe mezi všemi národy země. Mysli si, že jsem byl vychován v Numidii. Nebylo-li by lehké říci jim: — Vy nic necítíte, ani slunce vás nezahřeje? — Ó, neboj se: má-li člověk mozol na srdci, není méně dobrý.

TÉŽE.

8. srpna 1846.

Chceš ze mne učinit pohana, moje Muso, která máš římskou krev v žilách. Ale ať se podněcuju sebe víc obrazností i roz hodnutím, mám na dně duše mlhu severní, kterou jsem vdechoval při narození; nesu v sobě melancholii barbarských ras s jich potulnými instinkty a s jich vrozeným opovrhováním životem, které působilo, že zanechávali svoje země jakoby opouštěli sebe samé. — Milovali slunce všichni ti barbaři, kteří šli zemřít do Italie; měli šílenou touhu po světle, po modrém nebi, po jakémsi teplém životě; snili o šťastných dnech plných lásek šťavnatých jich srdcím jako zralá réva, kterou lisuješ rukama. — Měl jsem k nim vždycky něžnou sympatii jako k předkům. Což jsem nenalézal v jejich hlučných příbězích celý svůj neznámý pokojný příběh? — Radostné výkřiky Alaricha, vstupujícího do Říma, měly svoji obdobu čtrnácte století potom v tajných šílenstvích ubohého dětského srdce. — Žel, nejsem člověkem antickým; lidé antičtí neměli nervových nemocí jako já! — Ani ty nejsi Řekyní nebo Latinkou; jsi za nimi: romantism zde prošel. — Křesťanství, braňmež se tomu sebe víc, přišlo zvětšit to všecko, ale i pokazit to, vnést do toho bolest. Lidské srdce rozšiřuje se jen ranou, která je rozdere. — Pravíš mně ironicky při příležitosti článku v „Constitutionnelu", že si dělám málo co z vlastenectví, šle-

chetnosti a odvahy. — Ó ne, miluju přemožené, ale miluju také vítěze. — To se dá snad těžko pochopit, ale jest to pravda. — A myšlenka vlasti, to jest určité části území nakresleného na mapě a odděleného od území jiných červenou nebo modrou čarou, nikoli, vlastí jest pro mne země, již miluju, to jest ta, již sním, kde jest mně dobře. — Jsem stejně Číňanem jako Francouzem a neraduji se nijak z našich vítězství nad Araby, poněvadž mne rozesmutňuje jejich rub. — Miluju tento lid drsný, vytrvalý, živý, poslední styl primitivních společností, který o svých poledních zastávkách, položen ve stínu pod břichem svých velbloudů, vysmívá se, kouře z čibuku, naší bodré civilisaci, vztekající se pro to do běsnění. — Kde jsem? Kam jdu? jak pravil tragický básník ze školy Delilleovy; na Východ, vezmi mne čert. S bohem, moje sultáno!... A nemít ani pozlaceného kuřidla, abych mohl zapálit vůně, až přijdeš!

TÉŽE.

9. srpna 1846. V noci ze soboty na neděli.

Nebe jest čisté; měsíc září. — Slyším zpívat námořníky, kteří zdvihnou kotvu, aby odejeli s přílivem, který přijde. Ani mráčku, ani větru. Řeka je bílá v měsíci, černá ve stínu. Můry honí se kolem mých svíček a vůně noci vstupuje otevřenými okny. A ty, spíš? — Jsi u okna? Myslíš na toho, jenž myslí na tebe? Sníš? Jaká jest barva tvého snu? — Týden minul od naší vyjížďky do Boulognského lesíka. Jaká propast od onoho dne! Ty hodiny, kouzelné pro jiné nepochybně, uplynuly jako hodiny předchozí a jako následující, ale pro nás byla to chvíle zářivá, jejíž odlesk bude osvětlovati vždycky naše srdce. Bylo to krásné radostí a něhou, že ano, moje ubohá duše? Kdybych byl bohat, koupil bych ten vůz a postavil bych jej do kolny a neužíval bych ho již nikdy. — Ano, přijdu a brzy, neboť myslím na tebe stále, stále sním o tvojí tváři, o tvých ramenou, o tvém bílém hrdle, o tvém úsměvu, o tvém vášnivém hlase, prudkém i sladkém jako křik lásky. — Řekl jsem ti to již, myslím, že to byl zvláště tvůj hlas, který jsem si zamiloval.

Čekal jsem dnes ráno listonoše dobrou hodinu na nábřeží. Opozdil se dnes. Jak ten hlupák s červeným límcem rozbušil, nevěda o tom, srdce! Díky za tvůj dobrý list, ale nemiluj mne tolik, nemiluj mne tolik, bolí mne to. Nech mne, mne, abych tě miloval; ty nevíš, že milovati příliš přináší neštěstí oběma; jest to jako s dětmi, ty umírají mlády, byly-li za malička příliš laskány; život není na to; štěstí jest monstrosita! Ztrestáni bývají ti, kdož je hledají.

Moje matka byla včera a předvčírem v strašném stavu, měla smrtelné hallucinace. Byl jsem všechen čas u ní. Nevíš co to znamená, nésti sám břímě takové beznaděje. Rozpomeň se na tuto řádku, shledáš-li někdy, že jsi nejnešťastnější ze žen. Jest jedna, která jest nešťastnější než možno být, stupeň pod tím jest smrt nebo zuřivé šílenství. — Dříve než jsem tě znal, byl jsem klidný, stal jsem se klidným. Kráčel jsem s přímostí zvláštní soustavy sestrojené pro určitý případ. Pochopil jsem všecko v sobě, rozdělil, utřídil, tak že nebylo dosud doby v mém životě, kdy bych byl klidnější, kdežto celý svět naopak shledával, že nyní jsem k politování. — A tys přišla a konečkem svých prstů vzbouřila jsi všecko. Starý nános vyvřel, jezero mého srdce se zachvělo. Ale bouře jest pro Oceán! Z rybníků, vzbouříš-li je, vznesou se jen jedovaté zápachy. — Musím tě milovat, abych ti mohl tohle říci. Zapomeň mne, můžeš-li, vyrvi svoji duši oběma svýma rukama a kráčej přes ni, abys setřela stopu, kterou jsem tam zanechal. — Dosti již, nehněvej se.

Žalostná manie analytická mne hubí. Pochybuji o všem, i o svých pochybách. — Ty's myslila, že jsem mlád, a já jsem stár. — Hovořil jsem často se starci o vezdejších rozkoších a byl jsem vždycky udiven nadšením, které zažehovalo tehdy jich pohaslé oči, právě jako oni nevycházeli z úžasu, patříce na způsob můj a opakovali mně: — Ve vašem věku! Ve vašem věku! vy! vy! — Vezmi nervovou exaltaci, fantasii ducha, vzrušení vteřiny, a zbude mně málo. — Hle člověka v jeho dvojakosti. — Nejsem stvořen k tomu, abych užíval. — Nesmí se bráti tato věta v jejím smyslu obmezeně věcném, jest třeba cítit její metafysickou intensitu. — Říkám si stále, že budu tvým neštěstím, že beze mne tvůj život nebyl by zkalen, že přijde den, kdy se rozejdeme (a rozhořčuju se proto předem). A tehdy hnus života stoupá mně na rty a cítím neslýchaný odpor k sobě samému a něhu docela křesťanskou k tobě.



O. NEJEDLÝ.
ZRALÉ OBILÍ.

Nekonečným jest jen nebe a to pro svoje hvězdy, moře pro kapky své vody, srdce pro svoje slzy. — Jen tím jest velké, všecko ostatní jest malé. — Lhu-li? Přemítej, snaž uklidniti se. — Jedno, dvě neštěstí je naplní, ale všecky bědy lidství mohou si v něm dáti dostaveníčko; a budou v něm žíti jako hosté.

Mluvíš o práci; ano, pracuj, miluj umění. — Ze všech lží ta zde lže ještě nejméně. Snaž se milovati je láskou výlučnou, vroucí, oddanou. — To tě nesklame. — Idea samojediná jest věčná a nutná. — Není již těch umělců jako druhdy, těch, jichž život a duch byli slepým nástrojem touhy po kráse, orgány božími, jimiž se dokazoval bůh sám sobě. Těm nebylo světa; nikdo nevěděl nic o jejich bolestech; každý večer uléhali smutni a patřili na lidský život pohledem užaslým, jakým my pozorujeme mraveniště.

Soudíš mne jako žena. — Mám si proto stěžovat? — Miluješ mne tolik, že se klameš ve mně; shledáváš, že mám talent, ducha i styl . . — Já! já! — Ale ty probouzíš ve mně marnivost, ve mně, jenž měl jsem pýchu, nemíti jí. Pohleď, jak již ztrácíš, jen proto, že jsi mne poznala. Kritika ti již uniká a ty pokládáš za velkého muže pána, který tě miluje. — Že jím nejsem! Abys byla pyšna na mne (neboť já jsem pyšný na tebe. Říkám si: — Ona jest to přece, která tě miluje! Je-li možno! Ona jest to.) Ano, rád bych



O. NEJEDLÝ.
■ NA LABI. ■

napsal krásné věci, velké věci, abys plakala obdivem nad nimi. — Rád bych dal hráti kus, ty bys byla v lóži, slyšela bys mne, slyšela bys potlesk. — Ale naopak, budu-li se ukazovat neustále na tvojí úrovni, zdaž nezachvátí tě únava? . . . Když jsem byl dítětem, snil jsem o slávě jako všichni, ni víc, ni méně; zdravý rozum narostl mi později, ale zakořenil se pevně. A tak jest velmi sporno, že by kdy obecenstvo užilo ode mne řádky, a stane-li se to, nebude to alespoň před deseti lety.

Nevím, jak jsem se dal svésti k tomu, že jsem ti něco četl; odpusť mně tu slabost. Nemohl jsem odolati pokušení, abych si dobyl tvojí vážnosti. Nebyl-liž jsem jist úspěchem? Jaké dětinství ode mne! — Tvoje myšlenka byla něžna, chtěla's mne spojiti se sebou v knize; dojala mne, ale nechci nic tisknouti. Jest to můj pevný úmysl, přísaha, kterou jsem si přísahal v slavnostní době svého života. Pracuju s naprostou bezzájmovostí a bez každé pokoutní myšlenky, nestaraje se o nic pozdějšího. — Nejsem slavík, ale pěnice s pronikavým hlasem, která se skrývá v hlubokém lese, aby nebyla nikým slyšána než sebou. — Objevím-li se jednoho dne, budu ozbrojen vší svojí zbraní, ale nebudu mít nikdy jistotu vystoupení. Moje obraznost již pohasíná, moja verva klesá, moje věta nudí mne samotného, a patřím-li na věty, jež jsem napsal, jest to proto, že se

rád obklopuju vzpomínkami, právě jako neprodávám svých starých šatů. — Chodím se někdy na ně podívat na půdu, kde jsou schovány, a myslím na dobu, kdy byly nové, a na všecko, co jsem dělal, když jsem je nosil.

TÉŽE.

V pátek o půlnoci.

Dnes nedělal jsem nic. — Ani řádky nenapsal — ani nepřečetl. — Rozbalil jsem svoje Pokušení sv. Antonína*) a zavěsil jsem je na svoji zeď — to jest všecko: miluji velmi tuto práci. Již dávno jsem po ní toužil. Smutná grotesknost má pro mne neobyčejné kouzlo; odpovídá vnitřním potřebám mojí šaškovsky hořké přirozenosti. Nevnuká mi smích, nýbrž dlouhé snění. Postihuju ji všude, kde se nalézá, poněvadž nesu ji v sobě jako celý svět. Proto rád analysuju; studie mne baví. Co mně brání, abych se bral vážně, ačkoliv mám ducha dosti opravdového, jest, že se shledávám velmi směšným ne tou relativnou směšností, která jest divadelní komikou, ale tou komikou vlastní samému lidskému životu, jež vzniká z nejprostšího činu a z nejobyčejnějšího gesta. — Nikdy se ku příkladu neholím bez smíchu, tak se mně to zdá hloupým. — To všecko dá se velmi těžce vykládat a musí býti cítěno; — ty toho však cítit nebudeš, ty, která jsi z jediného kusu jako krásná hymna lásky a poesie. — Já jsem slepená mosaiková arabeska; jsou v ní kusy sloně, zlata a železa, jest v ní malovaná lepenka; jest v ní diamant; jest v ní plech.

TÉŽE.

28. srpna 1846.

Lituju, že Fidias**) nepřichází.

Je to výborný muž a veliký umělec; ano veliký umělec, opravdový Řek a nejstarší ze všech moderních, člověk, který se nezajímá o nic, ani o politiku, ani o socialismus, ani o Fouriera, ani o jesuity, ani o universitu, a jenž jako dobrý dělník s vyhrnutými rukávy stojí a koná svůj úkol od rána do večera se snahou, vykonati jej dobře, a s láskou svého umění. Všecko jest v tom, láska k umění. Ale ustávám. — I to tě podražďuje: ty nerada slyšíš, znepokoju-li se více veršem než člověkem a chovám-li více vděčnosti k básníkům než ke světcům a k rekům. Co by se myslilo v Římě v době Horatiově, kdyby někdo přišel k němu a řekl:

„— Ó dobrý Flacce, co jest s vaší ódou na Melpomenu? Mluvte ke mně o svojí vášni k mladému perskému hochovi, jejž vám přenechal Pollion: budete nás o něm bavit ve verších asklaepijských nebo ïambických? Všecko, co říkáte, zajímá mne mnohem víc než válka s Parthy, než sbor flaminský a než lex Valeria, jež má přijít zase na tapetu“ . . . Bylo však přece něco vážnějšího než muži, kteří umírali pro vlast, než ti, kdož se modlili za ni, než ti, kdož pracovali, aby ji učinili šťastnější — byli to ti, kdož zpívali, neboť ti jediní přežili. Byly objeveny nové světy, aby byli čteni, byl objeven tisk, aby tam byli rozšířeni. — Ach, ano, láska Glycery a Lycoridy přežije ještě příští civilisace. Umění jako hvězda vidí, jak země se točí a nevzrušuje se proto, jiskříc se ve svém azuru; krása neodtrhuje se od nebe.

TÉŽE.

3. září 1846.

Ó, jdi, miluj spíše umění než mne. Tato náklonnost nesklame tě nikdy, ani nemoc, ani smrt jí nezasáhnou. Zbožňuj ideu, ona jediná jest pravdivá, poněvadž ona jediná jest věčná. — Milujeme se nyní, budeme se milovati ještě později snad, ale kdo ví? přijde čas, kdy si nepřipamatujeme svých tváří. Slyšela jsi někdy starce, vypravovali ti někdy příběh svého mládí?

Znám starce, který mně vypravoval před několika měsíci velikou vášeň, která trvala skoro dvacet let. V prvních sedmi létech svého odloučení od svojí milenky unikal z domu přede dnem a šel čtyři míle odtud pěšky na poštu, nepřišly-li listy. Listy docházely nepravidelně, jak se to dalo dělat, kdy mohla ubohá žena psát; milenec vracíval se tedy, jak přišel, někdy se svojí drahou kořistí, nejčastěji beze všeho; — vracel se domů, přeskakuje zdi a kladl se znova do postele, aby nebylo podezření. — To trvalo sedm let, sedm let, kdy jí neviděl. Spatřili se jednou a pak se zase neviděli. A zvolna si přestávali psát a zapomněli na sebe; žena zemřela, muž pak měl jiné lásky a hle, takový jest život, vypravuje to sám jako cosi prostého a jest to také docela prosté; uzly co nej-

*) Rytina Callotova.
**) Tak nazývá Flaubert sochaře Pradiera.



■ OTAKAR NEJEDLÝ. ■
PO DEŠTI U KLÁŠTERA.

pevněji zadrhnuté, rozvážou se samy, poněvadž provaz se opotřebuje — všecko odchází, všecko mizí, voda plyne a srdce zapomíná.

Jest to veliká bída, ale jest za ní třeba děkovati bohu, který nesoudil, že srdce jeho tvora jest dosti objemné, aby pojalo summu každého dne vršenou na summu dní předešlých — a proto jedno hoře osvobozuje od hoře jiného, člověk necítí svých oznobenin, má-li bolest v zubech — zbývá zvolit zlo nejlehčí — celá moudrost jest v tom.

(Příště pokračování.)





J. UPRKA.
ŽENICH.



JÓŽA UPRKA.
DOBÝVÁNÍ
B RAMBORŮ.

F. X. ŠALDA:

ŽIVOT IRONICKÝ.

I.

Jakýsi žalný pošklebek mučil bledou mlčící tvář Jana Varjana a odduševňoval ji v cosi mrtvého, když přišel domů z obvyklé večerní společnosti.

Teskná grimassa, cosi zlobného i bezradého, leželo na něm a skličovalo jej podivnou tísní a nudou: jakoby se choulil pod tím do sebe. Hned jsi poznal, že Varjan jest z lidí, kteří nesnášejí vnitřního neladu bez zlého utrpení celé bytosti; že Varjan jest estetický člověk, který miluje řád a trpí disharmonií přímo tělesně.

Poslední dny jakýsi trapný roztržitý nepokoj jakoby jej pudil i zarážel současně. Společnost jej rozlaďovala a odpuzovala od sebe, ale býti bez ní také nedovedl: samota jej dráždila jakousi prázdnou mukou, nesmyslnou a bezobsažnou.

Shodil v předsíni kabát s ramen podivným úlevným pohybem a maličko nachýlen vešel do jídelny svojí typickou chůzí, nesnadno povědět, zda unavenou nebo zamyšlenou, chůzí dandyho, který uměl projít nepozorován ulicí nebo náměstí.

Otevřel dvéře a přivřel oči: věděl, že uvidí, co uviděl, a lehynký mrazík jím prochvěl: vzpomněl si mžikem paměti básníka, citlivého ke všem dojmům a kultivujícího je, na podivný střízlivý chlad, který jej zasáhnul nedávno po celonoční jízdě, když ráno, nevyspalý, probudil se do kalného podzimního dne, zatím co na stropě nad kalným sklem čadil oharek dohasínajícího knotu a v okně rostly z mlhy obludné zdi velkoměsta jako můra zlého snu.

Zastudilo jej nudou z ošklivosti života.

Jeho žena seděla u stolu nachýlena nad vyšívání a tvářila se udiveně, jakoby vyrušena ze snů — jakoby teprve nyní povšímla si jeho příchodu, ač věděl, že byla ještě před chvílí jediným sluchem napjatým ke dveřím a chytajícím každý šum z předsíně a se schodů, a jeho sedmiletá dceruška, nervosní a elegantní předčasnou elegancí velkosvětských dětí, předjímajících život, ztuhla náhle nad obrázkovou knihou chladným jakýmsi nepřátelstvím, odstrkujícím jej od sebe a soudícím jej již.

„Hle, její spojenkyně“, prošlo mu hlavou a skřivilo ret. „Snad do roka budu míti proti sobě dvě. Preparuje ji již proti mně.“

— Ty's zde? řekla žena z vysoka jakýmsi úmyslně bezbarvým a bezobsažným hlasem. Mohlo to býti všecko: prosté konstatování skutečnosti, i výčitka nebo údiv. Bylo to proneseno z daleka a drze a prohlíželo si jej to jako tykadla nesmírného ošklivého brouka ze snů, s jakousi omrzelou zvídavostí.

Hnus z této přetvářky hořknul mu v ústech.

Zabral ji náhle celou chladně zlobným pohledem kohosi, kdo měří místo, kam vrazit nůž.

Ale ona unikla mu ihned za hradbu, do pósy trpitelky; zvedla k němu jen svoje herecky prohnané oči, které pravily: „Chceš mne snad bít? Surovče!“ A po pause, s ironickým zábleskem: „Jak jsi hnusný, hnusný až do směšnosti!“

„Podlá!“ mluvila zase jeho sevřená ústa

a zlá popleněná tvář. „Podlá! *Tak* ty tedy rozumíš boji? Zmije!"

Viděl ji náhle před sebou zkaženou drobným zbabělým bojem až do kostí a zachvěl se před ní jako před nákazou.

Rychle obrátil se do pracovny.

„Jaký hnus! Jaký hnus, můj bože," myslil, „tento život dvou galejníků přikovaných na jedné lavici k jednomu veslu! A jaký žalný boj. boj dvojího hmyzu pod pokrývkou!"

Rozchodil se po pokoji.

Jeho stůl stál zde nedotčen. Papíry, rozložené na něm ještě od odpolední práce, zabělely se šerem; bylo mu jakoby ucítil vanouti z nich teplý magnetický proud. Vůně vadnoucích žlutých růží zastrašila ve tmě; připomněla mu i vasu, lehynce a rozkošně nepravidelného tvaru, který ctil jako značku umělcovu a miloval jako malé dobrodružství svého hmatu.

Rozškrtl sirku a tiše násilně rozčilení, zvolna rozžíhal voskovou svíci po svíci na dvou trojramenných saských porcelánových svícnech s bledě růžovou malbou, nějak marně tesknou.

Pracoval rád při voskových svících: miloval je jako cosi čistého a cudného. Připomínaly mu vůni luk, rozkvetlé lípy a rozkvetlá pole jetelová, dobrotu slunce, milostnost pokorné práce, med a všecku sladkost života. Jejich světlo rozlinulo se tiše, hudebně skorem pokojem. Vyvolalo mu v mysli verš Goethův a ten podal ruku jinému, příbuznému, verši Swinburneovu. Brzy přidružil se k nim třetí. Bylo mu jakoby vyplnily prostor jeho pracovny skoro hmotnou přítomností, očistily jej, prosypaly jej děštěm horkých plamenů. Zdálo se mu, že elfové nesou se mimo něj duchovým tancem a uzavírají jej od trudu a nudy vnějšího světa.

Oddychnul si z hluboka podivně pokořeným vzdechem a pokusil se pak o němý úsměv jakoby díkem dobrým duchům milostné chvíle.

Přistoupil k oknu a zahleděl se do tmy. Vedlo na řeku, a ve tmě zdálo se mu, že cítí lichotnou a zrádnou krásu bystrého živlu jasněji než ve dne.

Tišil se, vpíjeje do bolavých nervů cosi z pokojného oddechu noci a vody, podrobuje poplašený roztříštěný tep svého srdce pod krásné jho mocného rytmického života cizích neosobných mocností.

Usedl za chvíli a jal se prohlížet pozorně Utamarovo album, od něhož se nikdy neodlučoval, které vozíval s sebou, ať jel kamkoli; leželo ještě mezi zavazadly z předvčerejší cesty. Zdvihaje je, vyvolal si v mysli krásnou chladnou horskou vesnici, odkud se předvčírem vrátil, zachvácen v pustých polích náhle neodolatelnou nostalgií po teplém, smyslném velkoměstském soumraku, kdy nad rozlitými davy rozžehují se první bledé. roztřepené plameny plynových svítilen . . . On, člověk náladový, miloval tuto chvíli. Včera viděl divadlo, po němž se mu zastesklo a pro něž se vrátil do města dříve, než původně myslil, a hle, bylo docela bez kouzla a nudné. Zachvěl se jednu vteřinu, vida všude na ulicích přežvykavě tupé oči a sprosté, sesurovělé tváře, nějak zestrašidelněné ještě chvílí, kdy vycházely na lup za odpadkem špinavé rozkoše nebo prázdného tlachu. Prošel jimi s obezřetným kvapem, aby nezavadil o nikoho ani svým kabátem. A s lítostí vzpomínal svojí opuštěné vesnice, položené na několikaramenném horském potoku jako na několikastrunném nástroji, modravých kopců nad ní, kde se vařily v čarodějných kotlích mlhy a odkud padaly do údolí hromové bystřiny, líbezných červánků, které zduchovňovaly svým požárem tíhu dní a marnost práce, a nesmírného mrtvého ticha v opuštěných, jakoby vytřeštěných polích, prolamovaného jen křídlem havranním . . . a snažil se, vyvolati si přesně v paměti tón, jakým padala do studánky stříbrná nit lesního pramének, u něhož sedával v pokojném ztraceném snění . . . a klnul svému nevěrnému kejklířskému srdci, jež jej tolikrát přelstilo a nezdrželo nikdy rozkoš, kterou slibovalo.

Ponořil se do svého alba. Dokonalé umění mělo nad ním od dávna moc léčivou: měl doby, kdy stačil mu pohled na umělecký arcityp nebo schema, aby zladil jej i nervově; dovedl jím potlačit vzmáhající se migrenu. Očišťoval se večer pohledem na žaponský dřevoryt nebo nahlas skandovaným veršem Keatsovým nebo větou Flaubertovou od prachu dne, od nudy úřední, od trudu společenského; smýval tak svoje saze, jak říkal sám. I dnes zjihl jeho hněv, uplynula jeho bolest.

Převlékl se v jiný kabát, v nejlepší, který měl, neboť k práci strojil se slavnostněji než na vycházku a do společnosti.

Přisedl ke stolu, a jeho tvář nabývala zvolna zvláštního výrazu trpného, ale ne bolestného; dostávala cosi z tváře náměsíčníkovy, jakousi blaženou lhostejnost zírajícího.



J. UPRKA.
TRÁVNICE.

Jeho oko bylo cele obráceno ve vnitřní svět; zdálo se, že proniká hustými mlhami, probírá se duchovým popelem, přízraky mrtvých citů, rozpadlými duhami, které se dávno sesuly za všemi zapadlými slunci ztracených dní. Svítilo *jiným* žárem, hořelo *jiným* ohněm než ohněm této země.

Vzpomněl s nesmírnou něhou keře růží, které viděl kdysi v Alpách v polodivokém parku, kde přecházel již v les, a jež jakoby do své vůně přejaly něco ze svého hořkého a divokého sousedství. Bylo pozdě na podzim, a voněly, polozmrzlé, ještě, když je rozehřál paprsek poledního slunce. Jaká síla lásky, řekl si, a slzy draly se mu do očí.

Vzpomněl jezera v skotských horách, uzavřeného, odrážejícího ve svém mlčení chlad příkrých skal, jakoby zamrzlého na pokraji a jen ve středu a pod povrchem chránícího jakýsi uzavřený, až duchově tajemný život a ruch. Jaká cudnost, řekl si, jaká cudnost!

Vzpomněl jízdy s mrtvým bratrem, s podivně milovaným bratrem, den před jeho smrtí, když byl ještě hochem. Slyšel v duchu, jak skřípal řetěz s vědrem ve studni; slyšel teplý řehot divokých, vzpínajících se koní; viděl, jak valil se jejich dech do jitřní mlhy ulicí spícího městečka; viděl růžový tón jejich vzdutých nervosních nozder.

Všecky tyto barvy, zvuky, vůně, postoje, dávno rozptýlené, rozvanuté a mrtvé, stály náhle před ním, žehly, týčily se živěji, než když byly živé a přítomné, silnější a nekonečně výraznější než všecko, co jej obklopovalo hmotně.

Jiní mrtví šli před jeho zrakem a hořeli barvami jímavějšími a tesknějšími než byly kdy ty, jež svítily v zemském slunci. Jejich oči obracely se k němu plny smyslu a rozedněného pochopení; hlavy jejich byly výmluvně nachýleny pod sebranou tíhou myšlenky a času; rty pootvíraly se jako přezralé ovoce pukající vnitřní sladkostí a tlakem volající chvíle; jejich těla byla poseta ranami, ale jejich tváře byly blaženě daleké, a rozedranou pleť zdvihal tep rychlejšího a hlubšího života.

Otevřel okno. Veliké ticho padalo z mrt-

vého nebe; podsvětně hluboce a tiše tekla pod okny řeka; daleké světlo na druhém břehu sbíralo a podávalo mu všechen smutek opuštěných míst.

Slyšel kolem sebe jakoby šumění neviditelných zřídel; nachýlil instinktivně hlavu, jako by upíral sluch k jejich hudbě. To splav času tak hučí, napadlo mu, času, který chce býti vykupován — jinak musí téci od věčnosti do věčnosti.

Namočil pero, a zvolna slévaly se pod ním krůpěj po krůpěji, váženy pomalou prací nehmotných citlivých vah, tyto verše:

Jsou louky temnem skropeny, a k tanci připraven
jak tucha čehosi a jako zmrzlý sen
se na nich třese perel rosných povlak stříbrný
a mlžný závoj věsí se již jedlí na trny.

Je čas již vyjít, duše má, nohama bosýma,
kdy každý květ svou krásu a smrt naši rozjímá,
kdy světa jiného již na všem leží odlesky
a sama tma je již jen zhaslý oheň nebeský;

kdy plaší duchové se snáší hrobů na kraje
a v srdci hned již pečeť tmy a hrůzy roztaje,
neb v tvář, jež poznala, chlad dechne velkých vod
a jasno bude nám, kde hledat odvěký v nich brod.

Dopsal, vznesl tvář od papíru a zadíval se do prázdna před sebe, ale za chvíli sklonil ji zase nad svůj rukopis. Přečítal, co napsal, a tvář jeho náhle podivně se odduševnila a ztrpkla v starý rozpačitý žal, v trapný pošklebek, jen ještě trapnější než dříve. Bylo to, jakoby náhle nastal čas odlivu: pokoj a krása mžikem uplynuly; co zbylo, byla jen hmota, tíha, trud, zklamání, nuda. Tvář Varjanova na ráz sestarala, potemněla a zvráščela.

Četl znova svoje verše; rozčarován, viděl všude mrtvé prázdno; drze civěla na něho písmena v střízlivém nyní světle voskových svěc: ano, *to* byl vosk a *zde* byl papír a inkoust a slova a písmena — písmena, která nedávala smyslu. Nerozuměl tomu, co napsal; bylo mu to nudné a těžké. *To* že byl jeho sen? *To* zbylo z něho? Zdál se sám sobě podvedeným rybářem snícím nad prázdnou sítí; dítětem, které chtělo vylovit z vody barevný zázrak a vyneslo si trochu bláta a trusu. A cítil se náhle chudým jako někdo, kdo vydal všecko svoje teplo; cítil se starším než nejstarší starci, které kdy viděl, starým jako pyramidy; roztřásl jím mráz, zajektal zuby.

Odsunul v štítivém odporu konečkem prstů rukopis a povstal; rozchodil se, aby se zahřál.

Barvy pohasly, duchové odletěli: celá bída světa měla zase přístup k jeho bezbrannému srdci.

Stanul náhle u dveří ložnice, odkud bylo slyšet oddech kohosi spícího. Otevřel opatrně, vešel po špičkách. Neodstrojena ležela jeho žena, lehce vychýlena, na loži s rukama složenýma pod tváří; dostávala tím do pósy cosi bezradého, živočišně omezeného a těžkého.

Hořící lampa stála na stole a vrhala plným proudem své neúprosné světlo na tuto tvář, malicherně starostlivou a zaujatou i ve snu; byla teprve nyní jak náleží malá a úzká, mrtvá a prázdná. Jsou tváře, myslil Varjan nachýlen nad ni, které získávají v klidu a v zapomenutí; tu zde však pokoj znemožňuje a zabíjí: nemá hlubších pramenů krásy a života v sobě, jest poplatna za trošku svojí živosti jen znepokojení chvíle.

A v studu vzpomněl okamžiku, kdy ji uviděl poprvé, před lety, spící. Jaká strašná věc musí to býti, cítil tehdy poprvé, *zadívat se* na spícího člověka sobě blízkého. Miluješ-li jej, je to poloviční vražda tvojí lásky. Cítíš tu: já a ty — na věky neslučitelni — na věky cosi jiného, rozdílného, toto záhadné *já* a toto záhadné *ty*.

Dlouho hleděl na ni Varjan z blízka, pak vznesl hlavu v jakémsi hlubokém zahanbení. Zde před ním ležela jeho žena, stranou jeho dítě — stál nad nimi a nemohl pochopit, jak se dostal k této ženě a k tomuto dítěti. Musilo se to státi jen jakýmsi nedopatřením, cítil, nedohlédnutím, neopatrností, jako jiný chytí chřipku — tak asi, ano, tak, opakoval si. A rozpomínal se jasně na dobu, před osmi lety, kdy se to stalo. Ano, tehdy soustředil se právě celý na svoje dílo, kterým chtěl dokázati sám sobě cosi, ano tehdy, kdy neměl smyslu pro nic jiného, se to stalo. Tehdy právě dostalo se mu poměrně vysokého postavení, v němž bylo jaksi samozřejmo a slušno, že se mladí lidé žení: všichni jeho předchůdcové se v něm ženili, i od něho se čekalo, že se ožení.

Ale vlastní příčina nešťastné ženitby byla hloub a Varjan cítil ji v tu chvíli nedosti určitě: byla v jeho erotickém talentu. Lidé s erotickým talentem bývají velmi netalentovaní k ženitbě, a buď se nežení, nebo se žení špatně a ledabyle.

Varjan byl člověk zvláštní čistotnosti pojmové: lišil velmi přesně a určitě mezi manželstvím a láskou; byla to dvojí sféra, kterou úzkostlivě rozlišoval svým vroze-

ným pudem pojmové přesnosti; první byl svět právní, druhý byl svět nervů a citů. Tuto pojmovou čistotnost a úzkostlivost cítil sám jako svoji přednost a privilej před jinými, i jako svůj osud: v jeho nitru, cítil, byla tažena strašnou nějakou rukou démantovým rydlem vlasově ostrá čára, překročitelná pro něho jen za cenu smrti. Lidem jinak ustrojeným, kteří této čáry neznali a chtěli jej přinutit, aby ji i on přehlížel, byl nepřítelem na nůž: znásilňovali jej v jeho nejvlastnějším, ohrožovali jeho bytost v samých kořenech.

Miloval ženy, alespoň na chvíli a některé, a daleko více žen a déle milovalo i Varjana — ale od samého začátku bylo vyjednáno, že si nikdy nevezme ženy, jíž miluje a která miluje jeho. Bylo mu to stejně nemyslitelno jako představa, že by mohl psáti svoje verše týmž pérem, týmž jazykem, týmž inkoustem, jakými vyřizoval úřední akta ve svém départementu.

Tento člověk byl dvojitý a sám to cítil dost určitě, někdy jako utrpení, ale jindy a častěji jako privilej a příčinu k pýše ve světě příliš prostých: a kdyby byl i mohl, nechtěl by býti ani jiným: miloval svůj duševní typ silnou sebeláskou, jakou se milují osudně a nutně všichni umělci i ti, kteří mají v programu altruism.

Varjan stál nyní prostřed ložnice a nevzpomínal již: nalehla mu zatím na nervy olověná tíha ovzduší a přítomnosti.

Stál vlastně na společném bojišti: zde vraždili se urputnou, drobnou, hmyzí válkou, která je kazila a činila malými a podlými. Zde byla jejich lože: stávalo se v poslední době častěji a častěji, že leželi na nich ve tmě a mlčeli zlým mlčením a věděli druh o druhu a jeho zlém vražedném mlčením. V těch chvílích vymlčívali druh pro druha urputnou nenávistí nezniknutelný zlý osud; v těch chvílích vrhali se jejich nejskrytější myšlenky na sebe a potíraly se, vraždily, znesvěcovaly se do každé špatnosti. Zde spojila je někdy na minutu smyslnost, aby je pak na míle od sebe odhodila nenávist vystupňovaná hnusem.

A odtud vstávali ráno, jako by se byli spili z blínové číše své zloby a své zrady, tupí a otrávení.

„Proč mne jen nedojala," tázal se nyní Varjan sebe samého v zamyšlení, „když jsem patřil před chvílí v její tvář? Mohlo by snad být ještě všecko dobře," ale poznav lživost této naděje dodal po pause: „Neměla nikdy nade mnou ani ment moci: ani okouzlit, ani dojmout na vteřinu mne nedovedla."

Cítil, že jest pozdě, hluboko v noci. Popůlnoc padala s vysokého nebe; jemné zmučené nervy slyšely těžký déšť času, srdce ozvěnu jeho dutého pádu.

Varjan pohnul sebou v rozpacích.

Jednu chvíli chtěl vrátiti se ještě k práci — ale myšlenka na vystydlý zhnusený rukopis dotkla se ho odporem. Zachvěl se. Co tam? Bylo mu stydno jako po porážce.

Pokrčil s podivným rozpakem rameny a zhasil pak lampu.

Zdálo se mu, že mu tma ulevila.

Odstrojil se a ulehl rychle, s jakýmsi chvatem, nepřiměřeným situaci, s chvatem nějak nemístně důležitým, který jakoby se nemohl dočkati nejrychlejšího otupení a sebezapomenutí.

(Pokračování.)







XXI. VÝSTAVA
S. V. V. MANES
V PRAZE 1907.



ČASOVÉ GLOSSY A DOKUMENTY.

(„Čechische Revue" a dra Peroutky „Myšlenky o antice". — Fr. S. Procházkův „Semenec": satira nebo hrubost? Slovo o celé naší literární satiře veršové. — Poměry ve čtvrté třídě České akademie a projev p. J. S. Macharův. Členství p. Hilbertovo.)

Leží přede mnou první dva sešity nové, německy psané revue české, *Čechische Revue.* Není třeba mařit čas výkladem, jak jest nám třeba časopiseckého podniku většího stylu, který by dovedl podávati ve vyšším celkovém osvětlení, pod větším zorným úhlem přehled našich snah kulturních a uměleckých, zasvěcovati cizinu do vlastní naší myšlenky, uváděti ji do naší duchové i kulturní dílny. Není potřebí také vykládati, že professor Kraus svojí vědeckou minulostí jest povolaným redaktorem takové revue, obracející se v první řadě k německému učeneckému a literárnímu světu.

Ale prohlížeje první dva sešity nemohu se ubrániti jakémusi zklamání: úroveň největší většiny článků není té výše, které by měla býti. Místo vyššího syntetického hlediska kulturní a národní filosofie nalezám mnoho článků prostě popisných a referentských, bez vlastních kritických perspektiv. Čekal jsem, že vyloží se zde náš poměr k modernímu evropskému světu, k vlastním problemům moderní evropské kultury, náš vztah k velikému soudobému dramatu myšlenkovému — ale není po něčem takovém v prvních dvou číslech hrubě ani potuchy. Většinou ne mnohem víc než novinářské kronikaření a referování bez vlastní ideové inspirace, bez vlastního myšlenkového kvasu.

Nejvýše z článků prvních dvou sešitů stojí docenta Em. Peroutky „Myšlenky o antice"; zde přibližuje se revue úrovni, kterou mám na mysli, úrovni opravdové psychologie kulturní a umělecké. Článek má svoje pevné ideové stanovisko a chce přiměti i naši literární, uměleckou a filosofickou veřejnost, aby zaujaly určité stanovisko k tomu velikému problemu myšlenkovému a kulturnímu, který se chrání pod jménem antiky. Autor charakterisuje velmi jemně hellenského ducha, ukazuje různé směry a typy duchové, které se kryjí za tímto jménem (homerskou, životu přitakávající víru v tento svět jako výraz řeckého aristokratismu, i odpor proti ní ve snahách orfických a mystických, i v protichůdných jim bojích jonských filosofů o myšlenkovou jasnost a methodičnost), ale zároveň i vyšší společné rysy, které jednotí celého řeckého ducha: přitakávání smyslům, odpor k askési. Dobře cítí autor i to, co dluhujeme řeckému duchu: *myšlenkové formy, methody* ... jimi pracujeme do dneška.

Bylo by zajímavo právě po těchto stránkách rozebrat poměr dnešní literatury a dnešního umění k antice. Proč ku příkladu v moderním divadle Ibsenem zvítězil definitivně útvar antického dramatu se svojí formovou vázaností, logickou soustředěností? Proto, že byl nejlepším, nejekonomičtějším nástrojem právě moderní psychologie. A jak moderní věcný pathos, smysl nutnosti a řádu, souvisí s pathosem antickým?

A řada otázek z umění výtvarných. Co dala ku příkladu antika Rodinovi? A kolik dala Maillolovi a jiným novoklassikům a kolik od ní ještě čekají pro obrodu moderního výtvarného umění? Proč pojem umělecké vázanosti, uměleckého zákona, tvárné inspirace a stylu oživuje znova v dnešních umělcích výtvarných i literárních?

Pan autor má pravdu, nepokládá-li antiku za mrtvou. Antika žije dnes v nejlepších snahách mladé generace víc a živěji, než tuší běžný po-

hled a názor. Působí hlavně hlouběji a věcněji, než působila za Winckelmanna, Canovy nebo Thorwaldsena: jsou to hlubší ohnivější instinkty, na něž doléhá a jež osvobozuje. Vede a vychovává dnešní umělce k tajemství, o které ji neobelstily věky pozdější, k tajemství jí vlastnímu, k tajemství opravdové hutné velikosti, vedle níž mnohá velikost pozdější jeví se malou, planou, vyšumělou. Antika učí dnes umělce znova ctít a naplňovat Zákon — ne vnějškové odvozené regule — ale vnitřní tvůrčí organickou plnost, zvučící rytmické jádro světa i duše: odpoutává inspiraci hlubších, podsvětných tvárných sil, jímá, rozšiřuje i upevňuje duši velikým smyslem nutnosti. Antika jest stále, a více než se tuší, a právě nejlepším moderním lidem, velikou zasvětitelkou, velikým mystagogem.

*

Satira, zvláště literární satira veršem, stala se u nás v posledních létech pustou módou, sportem, nebo ještě hůře, nástrojem vší soukromé mstivosti a zbabělosti. Byla hýčkána farizejsky kde kým, a proto zvrhla se v tu pustotu, která otevře snad dnes oči alespoň několika lepším lidem mezi námi. Přirozeně: každý rád si dodá aplombu volného ducha, hrdého mstitele křivd, soudce doby, superiorního skeptika a ironika — a zde je k tomu tak laciná, tak úžasně laciná příležitost. Jak je to lehké, přehodit si lví hřívu přes hlavu a děsit napodobeným lvím řevem ... Herecké umění z předměstské areny na to stačí. A proto každý skoro tleskal literární satiře — nepsal-li jí již náhodou sám. Že se pod její maskou tropily ničemnosti, viděl leckdo, ale byl dosti chytrý, aby toho nepověděl: znamenalo to, vydati se opovržení „silných“, kterým bylo něco takového jako noblessa srdce, takt a vkus sentimentální bagatellou, pro niž měli jen útrpný úsměv. A tak došli jsme tam, kde jsme dnes. Stalo se, co se stane vždycky, když se dobré myšlenky zmocní mělké hlavy a prázdná, surová srdce: jest těžko povědět, kolik bezduchosti, malichernosti, hrubosti a klepaření plaví se dnes pod touto moderní vlajkou.

Satira — ano, satira může býti krásným a vysokým básnickým genrem, ale za jedné podmínky: že ji píše duše opravdu *básnická*, opravdu *veliká*, duše trpící malostí doby, duše zrozená pro uctívání a zbožňování a podvedená o toto své nejčistší právo. Kde není tohoto tragického pozadí, tam všude zvrhuje se satira buď v pouhou literární virtuositu nebo v zákeřnou zbraň osobní mstivosti. Veliká satira jest vždycky podmíněna jedním: aby satirik viděl čistěji a hlouběji, než vidí jeho doba; aby viděl zárodky budoucnosti utištěné pod mrtvými troskami dneška a včerejška; aby cítil vášnivý odpor k té kompaktní majoritě, která leží jako líná žába na prameni živé vody a ucpává jej. To byla sama inspirace každé veliké, opravdové satiry, satiry Huttenovy jako Heinovy, Byronovy jako Wildovy, Helloovy jako Goethovy. Každá významná satira byla v tomto smyslu *principová;* nešlo jí o osoby, šlo jí o věc, a šlo-li o osoby, tož jen jako o nositele idei, principů, útvarů. Taková satira byla rytířská: byla dobrým bojem za svatou věc poesie proti Filištínovi, byla bojovnou formou lásky a nadšení blouznivého srdce, mstou nad rouhači a popěrači. Taková satira je kladná a tvůrčí.

Takovou satiru poznáte nejlépe po tom, že, čtete-li ji třebas po desetiletích a staletích, rozumíte jí na ráz, bez kommentářů, třebas osoby a události, které ji vyvolaly, již dávno jsou zapomenuty. Plyne to z toho, že z časného dovedla vyjmout *věčné, všelidské* jádro, že jest skrz na skrz *typická.* Abych uvedl příklad z naší literatury: nemusíte znát časový motiv Nerudovy satiry „Panno-panna“ (dramaturgickou činnost Bozděchovu), abyste jí docela a úplně rozuměli. Okouzlí vás svým rozmarem, svým humorem, svojí nádhernou vervou, typičností a zákonností svojí formy. A totéž platí o Heinovi nebo o Gogolovi, o Goethovi nebo o Swiftovi — naopak: historický a literární kommentář mně tu vždycky *vadil* a *překážel: tak nic* nezáleží tu na osobách, *tak* všecko časné a empirické jest přeloženo do vyšší básnické sféry, jest vyřešeno v tvar a styl. A abych sestoupil níže: vezměte číslo „Simplicissima“ ku příkladu — nemusíte číst denních listů, znát materiál, který dal podnět satirikovi, a rozumíte z pravidla všemu. Neboť stojíte tu před satirou opravdu bojovnou, která má svoje principové ideové fronty: proti caesarismu, proti klerikalismu, pruderii, oficiosnímu umění atd., před satirou, která chce býti *uměním*, a ví, že může být uměním jen za cenu typičnosti, zákonnosti, stylisace.

Vezměte naproti tomu většinu české satiry literární. Nechodíte-li náhodou do literárních kaváren a klepáren, nemetete-li denně prach některé literární promenády, byli-li jste na cestách měsíc nebo dva, sázím se, že neporozumíte dobré polovině nově narozené satiry: tak vězí v osobním klepařství, tak nedorůstá umělecké typičnosti. Vyšlo několik knížek literární satiry. Jsem literátem z professe a přiznávám se, že jsou v nich čísla, která mně nejsou jasna: neznám „aféry“, na niž narážejí, a všechna jejich hodnota „myslitelská“ i „básnická“ vyčerpává se právě tou „aférou“.*) Většina těchto satir jest psána přímo pro plaisir kliky nebo určitého hospod-

*) Tak ku příkladu hned epigramm „In memoriam“ ze sbírky „Semenec“ otištěný níže.

ského stolu, a všecko, oč tu jde, jest jen o: vystříknouti urážku po nenáviděném člověkovi, který stojí mimo takovou společnost.

Tam bojovník za velkou a dobrou při — zde žoldák ze sportu nebo z professe ve službě svého hospodského stolu nebo svojí malicherné mstivé osobičky.

A víc ještě: do satirického verše uteklo se u nás všecko, čeho nesnese prósa, na co jest prósa příliš čestná, jasná, otevřená. Do narážkového pološera veršového dají se ukrýt všecky insinuace, všecky perfidnosti, všecko klepaření, každá pomluva, každá urážka. Kdybys napsal to prósou, musil bys za to stát; kdybys napsal *kritiku*, musil bys za ni odpovídat. Ale za satiru? Zde můžeš povolit bez rozpaků všem svým choutkám; nikdo tě nemůže volat k zodpovědnosti. Jsi přece básníkem, a rým chytaný pitvornou clownovskou honbou napovídá, že věc nesmí se brát do slova, že jde o elementy básnické illuse. Proto: jen beze strachu ulev všem přáním svého ušlechtilého srdce. Chceš ku příkladu beztrestně urazit dámu, protože se domníváš, že zkřížila nějaký plán tvého nejsoukromnějšího života — povol jen beze strachu svojí žádosti, změň třeba jen pro jistotu, aby se ti nemohlo soudně na krk, jedno písmeno jejího jména a buď klidеn: najdou se lidé, najde se ohromná většina, která v tvojí zbabělosti uvidí heroismus. Jsme přece v Čechách nebo na Moravě, kde jsou tak jemně a bolestně vypracována všecka kriteria duševního života! A žijeme v době liberálně-pokrokové, kde se tak vášnivě hájí volnost umění a tvorby. (Že tu jde ne o volnost tvorby, nýbrž o volnost *urážky* — pah, jaká lapalie a kdo si bude přetěžovat hlavu takovými subtilnostmi!) Jsou sice statisíce lidí, jimž táž liberálně pokroková společnost nedá ani tolik volného vzduchu do hrudi, aby mohli vykřiknout svoje nejvnitřnější přesvědčení, svoji bídu hodinu před smrtí — ale to nesmí mást ani tebe, literárního nadčlověka a naivního spontanního Genia z boží milosti, ani ji: *tobě* musí dát všecku volnost, volnost i k úplné *zvůli*, i k zvůli urážet volně kohokoliv!

A tak jsme došli k tomu, že veršová satira jest nejbezpečnější a nejpohodlnější maskou zbabělosti: za ní ukryt vypadá v dnešním našem panmuflismu, v žalostném sesurovění všeho citu a vší noblessy, každý malicherný mstivec a zákeřník jako rek. Hájí se každý, tleská se každému, neboť skoro celý veřejný a novinový život český jest dnes jen honbou za plaisirem, za sensací, za dráždidlem a lehtadlem, za tím, co by otupilo a přeneslo přes nudu a bídu chvíle, a dík má zabezpečen každý, kdo je přináší, a čím brutálnější, čím vulgárnější, čím lacinější a přístupnější dráždidlo, tím je dík větší, tím je potlesk obecnější — — —

Na prahu moderní literární satiry české jako iniciator genru stojí p. Dyk svými nedávno sebranými Satirami a sarkasmy. Je tam sice dost a dost malicherně osobního a klevetivého, dost věcí nedomyšlených nebo myšlených a vyslovených banálně, jsou tam i věci žalostně nevtipné a bezduché (ku příkladu napoleonská scéna), často schází i tragický poměr k látce, i typické umělecké hodnocení a vlastní stylistický umělecký čin — ale přes to a s těmito nedostatky má sbírka přece literární kvality, kterých ani zdaleka nedostupují četní následovníci.

Kam až se dnes v tomto směru kleslo, toho dokladem buď anonymní sbírečka epigrammů, *Semenec*: pochybuji, že lze jíti ještě níže v hrubosti a nevkusu.

Aby se nezdálo, že pomlouvám, opisuji sem prostě toto číslo:

In memoriam.

Také jakýs Mrazík
vypláz na nás jazyk
pomazaný theerem —
my mu na něj . . . . .

Stačí, že ano? To je literární satira česká z Anno Domini 1906. A *representativná* satira, prosím: tyto málo čisté stopy vedou totiž rovnou do — „Zvonu", orgánu našich literárních tory, našich akademiků: *tam* byla tištěna největší část této ubožácké knížky. Tedy epigrammy pro zábavu stolové společnosti, literární kliky . . . a člověk s trochou fantasie vymaluje si bez obtíží, jaký vtip, duch, tón vládne ve společnosti, v níž vzniká, v níž *může* vzniknouti taková literární surovost (neboť čím jiným jest to?). Za tuto neurvalost jsou zodpovědni *všichni* jako spoluvinníci, podporovatelé a přechovávači, a knížka p. Procházkova bude jednou svědkem, před jehož zahanbující řečí zardí se mnohý z nich.

Autor, kterému stud, soudíc alespoň po obsahu, jest čímsi neznámým, zastyděl se přece, když měl knížku podepsat: *vyšla anonymně* . . . Jest tedy třeba napomoci jeho opozděné a dodatečné stydlivosti a říci, že autorem je p. Fr. S. Procházka, veršovec (básník nelze říci) „Jazyka", různých „Písniček", naposledy „Hradčanských" a „Krále Ječmínka". Jest to důležito z věcných příčin: nikoho nenenávidí statečně anonymní p. Procházka víc než essayistů a kritiků, hlavně kritiků, kterým dostalo se kdy problematické cti, že jim redakce položila na stolek některou publikaci p. Procházkovu a zeptala se jich, co si o ní myslí, a oni byli tak pošetilí a zodpověděli tuto otázku po nejlepším svém svědomí. Těch pronásleduje s intransigeantní nenávistí hokynáře,

kterému by někdo pokoušel se kazit živnost. To jsou žížaly, které slintají pod květinou (p. Procházka a — květina! jest to dost poetické, dost vznešené?), to jsou psi, kteří štěkají za poutníkem do svaté země (p. Procházka jako poutník do svaté země na velbloudím hřbetě — jest to dost vznešené? Nevím, rozhodně však vypůjčené z Dostojevského, který měl k této vysoké obří metafoře trochu jiné právo než maličký p. Procházka.)

A jiné líbeznosti. Neboť slovník p. Procházkův jest bohatý a široký, a jeho bohatýrská duše vpouští i vypouští všecko: před ničím se neuzavře, nezná vrtošivých rozpaků o slovo, analogie z říše velmi nevonné jest vždycky po ruce. Inu, héros. Hněv Achillův jest vedle hněvu takového poškozeného maloživnostníka literárního bouřkou ve sklenici vody proti přírodnímu orkánu.

Stará moudrost radí, rozhněvati si raději deset lvů než jednoho křečka. A já bych dodal: raději poštvi na sebe všecky krále a císaře světa, nežli řekni kritickou pravdu o rýmování českého básníka x—1. řádu. A byť uplynulo od té doby osm, byť deset, byť třicet let — český literární maloživnostník nezapomíná. Zapomíná, odpouští rek — ale trpaslík jest právě proto trpaslíkem, že nezapomíná, literární hokynář proto hokynářem, že neodpouští. Nezapomíná na ohrožený krámek, ani když se podvodně vyšvihnul na velbloudí hřbet a tváří se jako poutník do svaté země — ze zplagované operety. Vyšvihnul se tam jen proto, aby mohl pohodlněji prskat po nepohodlných sobě lidech. Trpaslík trpaslíkem vždy a všude, i na velbloudím hřbetě. A víc: tam jest jeho trpaslickost teprve jak náleží patrná a zřejmá.

*

„Čas" ze 14. prosince přinesl pěkný projev Macharův proti literárnímu odboru čtvrté třídy České akademie. Macharovi, ačkoliv knihy svojí k soutěži nepřihlásil, byla udělena třetí cena za sbírku básnickou „Vteřiny". Básník ji odmítl: neuznává akademiků za soudce svojí literární tvorby a s prostou hrdostí neuznává ani svojí sbírky za hodné zvláštního pozoru. V tom jest tolik mužné noblessy, že může býti lekcí skoro celé literární obci české a zvláště těm akademikům, kteří zadávají již sbírky netištěné a vymáhají na ně ceny. Nemám ovšem illusí, že by vystoupením Macharovým zhořkla letošní vánoční nadílka obdarovaným. Nikoliv, ti páni jsou příliš otrlí. Ideální city reservovali si jako sváteční šaty jen do svých veršů nebo povídek; v běžném denním životě bývá takový idealisticky ušlechtilý veršovec vzorem praktického cynika.

Vedle toho charakterisoval Machar správným slovem řádění literárního odboru čtvrté třídy:

„Literární odbor čtvrté třídy České akademie stal se jakousi obroční uzavřenou společností, která v dojemně pravidelném turnu dělí velké ceny mezi sebou, prostřední ceny dává svým praetoriánům a posledními cenami jako na posměch pohlavkuje všechny ty kulturní činy mladé generace, která nerostla s nimi a nerostla z nich."

Machar neříká tu ovšem nic nového: ví a cítí se to všeobecně již dlouho, jenže, jedni z pýchy, druzí z opatrnictví mlčí a mlčí. Horší, přímo beznadějné jest však zamyslit se o nápravě. Machar, zdá se očekává ji od literátů samých. V tom se tuším klame. Jak dnes věci v Čechách stojí, není tvora cechovějšího, méně přístupného každému lepšímu hnutí mysli a srdce, myšlence opravdu volné a svobodné, soudu opravdu spravedlivému a velikodušnému, než jest průměrný a běžný český literát. Jest sice v Čechách a na Moravě hrstka lidí, kteří mají svůj literární charakter, svoji myšlenku a přesvědčení, ale ti žijí klášternicky, roztroušeni, oddáni svému snu a svému dílu a nestarají se o žádnou literární politiku, ani v dobrém ani ve zlém smyslu slova. Ale kdyby se i starali, nepomohlo by jim to mnoho. Neboť literární řemeslníci a živnostníci sešikovali se zatím již v tlupy, v cechy, v korporace, spolky, družiny, hospodské a kavární stoly, vykořisťují literaturu jako těžařská společenstva s úplným obchodním racionalismem, zorganisovali si listy, založili strany a stranečky (rozuměj obchodní, kde jest nějaká ta rozmoklá a opršelá literární ‚idea' dobrá jen k dekoraci firmy a jako štít na dům), podrobili si denní tisk a chrlí do národa z moderních velelisů spousty papíru potištěného literaturou vlastní výroby s ochrannou značkou buď ‚Máj' nebo ‚Zvon', ‚Kruh' nebo ‚Akademie'.

Dnes přicházejí v české literatuře ke slovu kvality kupecké chytrosti a vojenské subordinace. Lépe než myšlenka poslouží ti rozhodně ohebná záda a lépe než talent dobré bezohledné lokty a vykřičený, drzý hlas; učelivá poslušnost jest lepší než básnická inventivnost; kvantita cení se výš než kvalita; a hodnotí-li se již nejvyššími měřítky, cení se píle a všecky mechanické obratnosti tisíckrát výše než vlastní tvůrčí čin a básnický a umělecký karakter.

Literárních duší opravdově volných, které by dovedly ocenit snahu, charakter, sen, myšlenku, dílo někoho z jiného tábora, skoro není. Není volných lidí, jsou jen stranníci, jichž avancement jest podmíněno zaslepeností, spolehlivostí a neurvalostí proti odpůrcům . . . a těmi jsou, rozuměj, v první řadě *lidé stojící o samotě* mimo tábory, hospodské stoly, pivní, kartářské, kuželkářské, kulečníkové a jiné literární instituce. Zde jest hrdinství stejně výnosné jako pohodlné,

neboť takoví lidé nejsou kryti žádnou společností, žádným cechem.

Není dnes již skoro bojovníků — jsou jen žoldnéři ve službách táborů a táborků.

A všude jedna snaha: assekurace prostřednosti. Odtud život v houfech: malá zvěř se sdružuje. Jak z tohoto literátstva má vzejít náprava, není mně jasno, leda by se stal zázrak. Zatím naplňuje se tu jen zákon prosté a jasné spravedlnosti, že národ má literáty a literaturu, jakých zasluhuje, a literatura má akademii, s níž jsou si navzájem sebe hodny. — — —

Dopisujícím členem čtvrté třídy byl jmenován tentokrát také p. Jaroslav Hilbert. Byly listy, které to vykládaly jako úspěch nových literárních idei a soudily z toho, že se Akademie modernisuje, že odhazuje literární předsudky. Nuže, jest třeba říci otevřeně a se vším důrazem, že výklad ten je docela křivý. Nebylo v Čechách dávno člověka, který by se tak málo exponoval za literární myšlenku a přesvědčení jako p. Hilbert a ovšem nejméně za myšlenku mladé literární generace. Nebylo v Čechách *literárního egoisty a arrivisty* tak programového jako jest pan Hilbert (užívám těch slov jako literárních terminů technických); dotknul-li se literárních myšlenek a idei, bylo to jen, aby *reagoval* a velmi nepromyšleně a pohodlně reagoval proti literární generaci z let devadesátých; jeho vztah k myšlenkovému literárnímu světu byl vůbec posud skoro jen negativný. Tak ku př. když r. 1896 vystoupil s nepěkným šilháním po galerii proti volnosti literárního soudu i slova; nebo později když proti psychologickému dramatu hlásal návrat k Victorovi Hugovi. (Aby se mně rozumělo: od Victora Huga můžeme se posud mnohému a mnohému učit v lyrice, v epice, v románě — ale ničemu, zhola ničemu, opakuji, *v dramatě:* zde jest lepenkově vnější, theatrální a kulisový, dekorační v nejhorším smyslu slova; a hlásat dnes navazování na jeho drama jest reakcí ve zlém a špatném smyslu slova.)

Pan Hilbert jest literární talent, o tom není a nebylo pochyby. (Sporno jest jen, je-li i kulturním umělcem. Až posud užíval svého talentu daleko spíše k literární *zvůli,* k rozbíjení forem, než k naplňování uměleckého Zákona, a byl proto a jest proto podezřelý těm několika lidem v Čechách, kteří vědí, že není umění a poesie mimo zákon a proti zákonu.) Ale vedle vlastního literárního talentu, který jest nepochybně Olympanům velmi lhostejný a víc, v hloubi duše asi i protivný i směšný, má p. Hilbert i řadu menších talentů, kterými se dovedl učiniti příjemným; tak vedle dobrého talentu literárního i velmi problematický talent veršovnický, který obětavě štval do nejgrotesknějších krkolomností při kterési slavnostní příležitosti. Tedy: pan Hilbert jest literární talent, ale žádný představitel mladé generace (a vůbec žádné generace — žádný člověk *representativný* ve smyslu Emersonově nebo Carlylově, neboť k tomu jest třeba oddané a věrné služby ideím); p. Hilbert naopak byl vždycky velmi povrchním, ale za to tím okázalejším reakcionářem proti generaci z let devadesátých, a sedí-li dnes v Akademii, sedí tam sám za sebe, jako *literární egoista* nejčistšího rázu.

Ostatně: člověk, který psal včera do „Moderní Revue“ a dnes píše do „Zvonu“ — jaký *ten* může míti poměr k literární myšlence? Čím mu jest, čím mu *může* být?

Tedy: literární egoism — taková jest pravda o p. Hilbertovi; a žádné idee, žádná nová generace, žádná modernisace akademie!

V tom jest dnes síla a bude možná zítra slabost p. Hilbertova.

Proto nedovolím tu nic zalhávat a křídovat.

16. 12. 1906. QUIDAM.

*

UMĚLECKÁ KRONIKA PAŘÍŽSKÁ.

Obsah: Dvojí smrt: Cézanne, Thaulow. — Význam posmrtné výstavy Gauguinovy. — Druhá výstava Aquarellistů. — Výstavy pp. Régoyosa, Dufrénoy, Bonnarda a pí. Bobergové. — Galerie Weill.

Smrt Paula Cézannea vyvolala hluboký smutek celého uměleckého světa. Nebylo malíře diskutovanějšího nad něho. On sám nevěděl však nic o hluku, který se zvedal kolem jeho jména. Neměl času, aby mohl slyšeti lidi. Zíral, studoval přírodu, a jeho neustálá práce byla aktem neustálého vzývání. Jest možno, rozcházeti se v názoru o významu jeho díla. Já sám nevidím v tom nic zlého, řeknu-li, že miluju jinde: ale tolik mohutnosti a prostoty ukládá mně nekonečnou úctu, úctu naprostou — a jak odepřít úctu poctivosti tak vášnivé, zanicení tak vzornému, síle vůle tak neobyčejné, jež osvědčoval tento mistr po celý svůj život denně znova a znova?

Jest ostatně, zdá se, příliš brzy ještě, odvážiti se vynesení soudu náležitě odůvodněného nad ním. Jest třeba vyčkati celkové výstavy, která nám jest slíbena.

Ale od nynějška již a od dávna již víme, že Cézanne racionelným návratem k prvním principům svého umění dovedl se zbaviti, osvoboditi všech starých zůstatků školského napodobení, přinesl přírodě duši navrácenou naivnosti, oči nahé a čisté, byl — v stejné době, ale jinými prostředky Gauguin uskutečnil týž zázrak — Primitivem.

Přivedl svým příkladem všechny malíře, kteří dovedli mu rozuměti, k cítění a řekl bych skoro, ke kultu prostoty. Jeho poměr k přírodě byl poměrem muže poctivého a ducha vysokého a ušlechtilého. Nečinil koncessí ničemu, nikomu. Celý svět klaní se s úctou před tímto pokojným rekem. Zvídáme od něho, že jediná trvalá díla jsou díla odvahy, lásky a poctivosti.

Jiná smrt, která zanechává méně prázdna, vede opačnou cestou k týmž závěrům.

Nor Thaulow obdržel vzácné nadání, vísi přírody ne širokou a hlubokou, ale osobitou v okrsku vybraného. Jeho debuty v Paříži byly skvělé, a měl ihned na vybranou mezi rozvíjením a růstem svého talentu a bezprostředním úspěchem. Po krátkém váhání rozhodl se pro přízeň kupců a světa. Život, rozuměj v nejužším smyslu, dal mu všecko, čeho mohl od něho doufati; budoucnost nechová pro něho nic. Několik amatérů vyhledává jeho první díla. Díla jeho zralosti a z poslední doby jeho dráhy prosí o zapomenutí.

I v samé specialitě, do níž se uzavřel a v níž dalo se mysliti s počátku, že vnáší novou notu, v té věčné malbě vody, poklesl naposledy k postupům neodpustitelným a jeho produkce bez chuti, bez svěžesti, bez touhy umělecké stala se obchodnickou a čistě tovární.

Šablona, kterou stvořil, nebude pokoušeti nikoho, a Thaulow nebude napodoben ve svém způsobu. A doufejme, že nebude také napodobeno jeho postavení. — Přes nebezpečí, že stanu se málo sympatickým moralistou (a utěšil bych se z tohoto neštěstí, kdybych měl jistotu, že za tu cenu budu užitečným několika mladým umělcům, kteří mne snad čtou . . .) nevyhnu se poučení prostému a bezpečnému, jež zdá se, chtěl nám dáti osud, sblíživ strašlivým rozmarem tato dvě jména: Cézanne, Thaulow. První byl milencem. Žádal odměnu za svoji snahu pouze od radosti, že ji podstoupil, od rozkoše, že chápal přírodu, od uspokojení vlastního svědomí, a sláva vznesla se z jeho díla jako vůně z květu. Thaulow byl jen ctižádostivcem. Vlastní vnitřní souhlas mu nestačil. Toužil po hlasech těch, kteří nemohou býti zasvěceni do tajemství myšlenky umělcovy. Dostalo se mu jich. Jest to jen hluk, říká se tomu úspěch: umírá to s člověkem. Ale diskretní vůně slávy získaná heroickou stálostí díla nevyvětrá nikdy.

*

Velikou událostí umělecké saisony zůstává stále posmrtná výstava Gauguinova v Podzimním saloně. Mnohým byla zjevením, obráncům genia tak dlouho vysmívaného — a těm, kdož se dali vysmívati s ním, ospravedlněním, — některým posléze, oficielním a soustavným odpůrcům mistrovým, těm, kdož nesou těžkou zodpovědnost jeho utrpení a jeho vyhnanství, odsouzením.

Mnoho mladých, kteří až posud neodvážili se pustiti uzdu svému krásnému instinktu, rozpoznalo s radostí v těchto zářivých a pevných, nových a zákonných malbách potvrzení nebo uskutečnění svých tajných předtuch. Jiní protestují. Nikdo nezůstává lhostejný, a kouzlo nebo odpor šumí a kvasí mezi malíři a sochaři a ospravedlňuje k největším nadějím.

Lze předvídati, že vliv Gauguinův poroste a bude zářiti stále víc a více mezi mladými umělci dnešními a zítřejšími. Rozvoj jeho slávy ukážou jistě příští salony; lze odkázati na ně s plnou důvěrou. Gauguin přináší svrchovanou sankci, plodný a bezpečný směr snahám, jež od deseti let podniká tolik malířů, znechucených na své štěstí Školou a rozčarovaných Impresionismem, za vzkříšením velikého dekorativného umění. Uzříme jistě a budeme ještě sledovati s vřelou sympatií tuto renaissanci, která se projeví snad širým a mezinárodním hnutím celkovým. Kéž by vlády a města pochopily povinnost, kterou jim diktuje tato touha jednomyslná! Zdi našich moderních budov pokryjí se pak září nové krásy, bolestná osamělá snaha mistra Pont-Avenského a Tahitského dožije se pak svého celého naplnění, a potomstvo oslaví díly, hodnými velikolepého umělce, kult jeho usmířených Manů.

*

Druhá výstava Mezinárodní společnosti Aquarellistů (galerie Petit), celku tak bezvýznamného, zachránila se přítomností obdivuhodného Gastona Pruniera. Neznám umělce vznícenějšího a více vzněcujícího. Dalek všech svých virtuosních vrstevníků, kteří se spokojují, vyjádří-li rozkoš svých očí, omezujíce svoji snahu na přesné podání valeurů a vyznávajíce naprostou bezradnost vnitřního života, Prunier dává zníti svoji duši ve věcech. Dává jim lidskou řeč, drsnou i něžnou, a jímavé hloubky, aniž by při tom zapřel nebo zakalil jich vlastní pravdu. — Technicky dovedl dáti aquarelle postupem velmi napodobeným — sdružení černé tužky s vodovými barvami — resistenci, pevnost, jíž před ním nebyla znala. Jeho krajiny Pyrenejské a Pařížské jsou nepopíratelně nejlepší a nejkrásnější, co se vidí v této výstavě.

Po něm uvedu velmi obratného Thornleye, delikátního harmonistu, paní Wallsovou s medvědy, hnědými i bílými, p. Suredu a jeho londýnské mlhy, Ten Cate s pěkným sněhovým effektem, Maufra, který dovede tak silně zpřízvučniti konstrukci půd, pp. Osterlinda, Bartelsa, Cadenheada.

*

Pavilon Marsanův v Louvru jest nyní zaujat tak zvanými umělci dekoratéry. V pravdě znamená tato výstava, až na několik, ostatně velmi čestných výjimek, tento rok jako léta předešlá veřejný škandál. Není to zcela svěží vzpomínka na Gauguina, tohoto dekoratéra po výtce, tohoto božského kata hmot, tohoto vynálezce forem, jež vyvolává naši přísnost. Nejmenší poctivá snaha setkala by se s naší shovívavostí. Ale, pokud jde o celek alespoň, není tu snah a málem marně tu hledáme umělců, skutečných umělců. Jsou zde jen obchodníci, kteří dělají nebo dávají dělat starobu nově natřenou. Nuže jest dobře, připomenouti za těchto okolností, že tato výstava umělců-dekoratérů spojuje stěží sedmdesát vystavovatelů, kdežto společnost, která ji pořádá, čítala na počátku tři sta členů. Kde jsou? A kde jsou tisícové umělců a řemeslníků našich užitých umění? K čemu pracují specialné školy? Kde jsou konečně malíři-dekoratéři? Vidím v pavilloně Marsanově jen pana Peccato, který zasluhuje, aby byl jmenován.

Ostatně neharmoničnost této výstavy bije přímo do očí a trýzní je. Příčina jest v nedostatku přesného určení při většině děl a zvláště v křivém pojmu, který si učinili obchodníci o uměleckém díle a který vnucují umělcům.

Říká se a opakuje se, že umění dekorační prochází krisí a lidé spokojují se touto formulí, jakoby vykládala něco. Nemám zde možnosti, rozebrati dopodrobna tuto otázku. Ale jest samozřejmé, že tato krise, o níž se mluví s přízvukem tak podivně resignovaným, nepomine a že umění dekorativné zahyne u nás, nenaleznou-li se prostředky, jak je odníti nebezpečnému a sobecky zájmovému poručnictví obchodníků.

Nemám nic, co bych mohl citovati z přítomné výstavy, než nábytek pp. Eugena Gaillarda a Dufrènea, umělecké předměty z rohu p. Henri Hamma, keramiky s matným smaltem p. Felixe Massoula.

*

V Galerii Druetově (Faubourg Saint-Honoré), kde následuje po sobě většina našich mladých umělců — francouzských i cizích — a to nejlepších, nejtypičtějších, od Maurice Denise k Charles Guérinovi, od Flandrina k Petru Girieudovi, od Théo van Rysselberghe ke Crossovi — a tolik jiných, mezi nimi naposledy Dufrénoy, u něhož se chci zdržeti — španělský malíř, Dario de Regoyos, spojil asi čtyřicet svých nejnovějších děl.

Mnoho španělských malířů opozďuje se tím, že vykořisťují Španělsko pittoreskní, divadelní a exportní — býčí zápasy, gitany, posadas atd. — jímž jest kde kdo již dávno unaven. Pan Dario de Regoyos nezasluhuje této výtky. Studuje jako jeho krajané svoji zemi, ale ve svojí zemi snaží se viděti, pochopiti a vystihnouti přírodu duchem moderním, informovaným o celém umění, zároveň velmi kultivovaným i velmi upřímným. Vyčítalo se mu druhdy, ne bez jakési spravedlnosti, že komplikoval malbu snahami a úmysly, které přesahovaly plastický výraz. Od té doby se zjednodušil; jest plným pánem svého vidu i svých prostředků. Jeho Kathedrála v Burgos, viděná večer, jest stránkou stylu, podepsanou značkou velmi osobní, thematem dekorativné malby širých proporcí. — Regoyos libuje si v zaznamenávání effektů světelných na starém kamení. Jsou známa jeho zajímavá hledání dojmů světla elektrického; neradím mu však, aby se tím zdržoval.

*

Není větší radosti než radost moci prorokovati slávu. Vzácní básníci, vzácní umělci, kteří nám poskytují tuto radost, poutají nás ke svému osudu pevnými, kouzelnými a posvátnými pouty vděčnosti.

Zajisté není neznámo jméno Dufrénoy Ale tento malíř jest velmi mlád, dílo, na němž pracuje s vytrvalým nadšením, není posud velmi četné. Přes to jest nás již několik, kteří víme, že tento debutant včerejška jest bezpečně jedním z mistrů zítřka. Výstava, kterou uspořádal v galerii Druetově, přináší nám nové motivy důvěry a úcty k němu

Obrazy, které ovládají tuto výstavu, jsou různého data a dovolují nám sledovati rozvoj talentu stále volněji a volněji vzdávajícího se kouzlu barvy. Dufrénoy, čekatel skvělé dekorace, jest dnes malířem harmonií nejupřímnějších, nejsilnějších, nejsonornějších. Trochu zajat a zadržen snad s počátku ve své vášni pro nádheru tónů lehkou a tak plynně šedou atmosférou krajin pařížských, nalezl v Italii, v Benátkách, vlast svých očí. Jeho zátiší (krajky a vásy benátské), jeho Ponte de Rialto, jeho gondoly, jeho perspektiva Velkého kanálu jsou hymnami vzývajícími plné světlo, kategorickým naplněním šťastné a ospravedlněné odvahy.

Vytýká se Dufrénoyovi, že zanedbává formu. Jest to tím, že se patří na jeho obrazy příliš z blízka. Žádají si odstupu. Zpívají silně, plným hrudním hlasem: žádají si, aby byly slyšány trochu z větší dálky.

*

Pan Bonnard jest ku podivu nestejný. Nepopírá se tím jeho talent, tak pevný a tak jemný, tak bezpečně differencovaný. Zaujímá mezi umělci svojí generace místo velmi záviděníhodné, zcela blízko u pp. Roussela a Vuillarda, s nimiž od let tvoří trojici uznávanou celou kritikou. Přes to nenalezne se u něho ani toho vzrušujícího kouzla a toho rozpuku sensibility, která nás očarovává u Roussela, ani toho smyslu pro intimní

dekoraci, který jest velikou zásluhou Vuillardovou. Ale není koloristy více nadaného a více poučeného. Věci dostávají pod jeho štětcem intensivní Život, díky harmoniím, které umí zladiti. Jen živé bytosti, lidské bytosti bývají obětovány. To jest v pravdě podivné a znepokojuje skoro. Ženská nahota, tvář má v komposicích p. Bonnardových méně zájmu, zdá se býti malována s menší láskou než nejmenší předmět neoživený, klobouk, ovoce, šat. Mohl bych citovati ženská torsa z této vynikající výstavy v Rue Richepanse (galerie mladšího Bernheima), která afektují žalný a špinavý tón modelovaného bláta. Zátiší naopak jsou všecka neobyčejně živá, rozechvěná životem, doklady umění subtilního, sousedícího již zcela těsně s mistrovstvím, ale přes to schopného upadnouti ještě ve vážný omyl. Tak p. Bonnard — vracející se podle methody zděděné od Impressionistů k sujetům totožným nebo obdobným — k městským krajinám ku příkladu a jmenovitě k *Boulevardu des Batignolles* a k *Náměstí de Clichy* — podává nám prvním z těchto obrazů bezpečný doklad svojí síly a umělecké lehkosti, předváděje nám dav pohnutý, vzdušný, obdivuhodně vyrovnaný; ale v druhém obraze bytosti a věci stištěné a jakoby otřelé jedny druhými pod nebem pevnějším než jest půda, tištěné ovzduším, které je mate nedovedouc jich sjednotit, nemají ani té objektivné pravdy, kterou umělec zdá se často ve své slabosti vyhledávati, ani té dekorativné kvality, která by mohla vysvětliti a ospravedlniti nejzřejmější nepravděpodobnost.

*

Malby paní Bobergové jsou především pittoreskní. To znamená, že se o nich neříká mnoho dobrého. A to je také všecko dobré, co o nich mohu říci. Ukazují nám Fjordy, ostrov Lofotský, místa, kde vládne věčná příkrost, ale také, představuji si, věčná velikost, a nic neschází tolik jako právě velikost těmto obrazům podobným manyrovaným illustracím Gustava Doré. Pohled i duch vahají, znepokojeny, mezi effekty vesměs stejně zajímavými, vesměs krajně intensivními, které nás odevšad v témže obraze pokoušejí jen což. To tropí mnoho hluku pro oči, a modní kritikové tleskají. Ale paní Anna Bobergová zná příliš mnoho a dovede příliš, aby se mohla spokojiti tímto ubohým souhlasem. Obraz nazvaný *Ložisko sledí vjelo do fjordu* s bouřlivými vodami a s pěknými kvalitami tragického nebe jest z těch, které dovolují doufati v brzké vzejití zajímavého a silného talentu, ovšem, dovede-li se autorka státi střízlivější ve svých effektech, prohloubiti a oprostiti je, přinésti všecky nutné oběti jednotnosti komposice.

*

Nejvýznamnější projevy umělecké nesmějí se pravidlem hledati ani ve velkých čtvrtích, ani ve velikých místnostech. Krám otce Tanguye, slavné paměti, kde poprvé vystoupilo tolik obdivuhodných umělců, nebyl ani prostorný, ani skvostný, a velmi skromné jest také malé mezipatro montmartreské, kde od několika let slečna Weillová přijímá debutanty. Milovníci umění naleznou však tam mnohem více věcí hodných paměti, než jich dovede sehnati móda v galeriích opatřených daleko bohatším komfortem i bohatším odběratelstvem. Mnozí, jimž usmívá se již zora slávy, měli zde svoje první výstavy. Bude zajímavo připomenouti brzy, co tehdy slibovali, a jak naplnili svoje sliby.

Jsou to vesměs stateční hřivnatci, nesmiřitelní, „ryzí", fanatikové, kdož si dávají dostaveníčko v rue Victor-Massé, ti, kdož jsou vylučováni ze Společnosti des Artistes-Français, i z Nationale, kdož jsou jen trpěni v Saloně Podzimním a kdož vládnou u Indépendants. Pánové Derain, Manguin, Marquet, Matisse, Jean Puy, Van Dongen spojují tu značný počet pláten, na něž pouhý pohled rozčiluje již lidi „vážné a opravdové" nebo ty, kdož se domnívají býti jimi.

Neodvažuju se tvrditi, že tito mladí umělci mají ve všem pravdu, a nepravím, že se jim úplně obdivuju. Ale jsou v hledajícím období. Snad nedobrali se posud svého objevu. Bylo by nespravedlivé odepírati jim úvěr, o nějž nás žádají jejich mládí a jejich poctivost, která sama platí útratu svých bludů. Kdož ví? Snad se mýlí ve směru a v určení svých snah; snad tato koloristická zjednodušení, která na plátně nás udivují a znepokojují, nabyla by nového smyslu, kladného a co nejšťastnějšího, kdyby jich autoři hledali v nich zásadu, jak zkrášlovati předměty, obrodu „umění applikovaných"; – snad . . .

Každým způsobem však jest jisto, že pracují; jejich projevy se množí, svědčíce o jejich upřímnosti.

*

A již komitety různých Salonů připravují se na rok 1907. Stará Société des Artistes-Français a la Nationale nevzdávají se svojí žalostné moudrosti. V Podzimním Saloně vypuknul svár — a Neodvislí ohlašují divy . . .

CHARLES MORICE.

*

MISS RUTH ST. DENIS.

Tanec obsahuje tajemství tohoto obrození. Mezi kročeje tanečnice, božsky sebe nevědomé a podobné samé přírodě, jejíž jest tváří, básník napíše svoji báseň. *Charles Morice.*

Když jsem hleděl na Miss Ruth, zdálo se mně, že všecky sny básníků, filosofů i estetiků staly se na chvíli skutečností a tělem. Tanec jako akt

náboženský a mystický, tanec jako rytmická zkratka lidského osudu, jako umění symbolické a tragické, jako obětní úkon naplnil se zde a projevil. Tanec Miss Ruth jest — jako každé celé umění — podobenstvím, podobenstvím odhmotněného a osvobozeného instinktu. Instinkty, jinak rozštěpené v nás, roztříštěné a zatemněné, zmrzačená, podvedená a oklamaná božstva, jednotí se zde a vykupují se zde ve svůj rytmický typ, v nositele celosti a tím v dárce štěstí. To jest očistný, umělecky očistný význam Miss Ruth.

Veliký francouzský kritik, Charles Morice vidí budoucnost básníkovu v tom, že se stane pořadatelem svátků života, obřadníkem náboženství života, tvůrcem a režisérem očistěné féerie, jejíž taneční kolo obejme květinu i ženu, dekorační látku i verš, a spojí k jednomu účinu scenerii letní noci v starém parku i pantomimické drama a filosofický dialog: sny jeho jdou tu až k starým Řekům a dále za ně až do Orientu. A nejsou vlastní jen jemu: byly sněny řadou nejlepších francouzských duchů, Stéphanem Mallarmé ku příkladu, abych uvedl jednoho za všecky. Dáti rozkvésti v bohatě spletitou korunu dnešnímu osekanému pahýlu divadelního dramatu, dáti mu rozbujeti zase v původní starý, složitý a bohatý útvar, překypělý mízami a šťavami, a jednotící všecky pruty a větve volně tryskajících pudů scénických, básnických, tanečních, hudebních i mimických a dekoračních . . . takový byl sen tohoto francouzského básníka, jehož jedno zrno bylo sváto se stromu umění Wagnerova a druhé uzrálo v zahradě vlastních theoretických úvah estetických a stylistických.

Když viděl's veliké umění Miss Ruth, přál jsi si mimoděk, aby se mu dostalo rámcem takového uskutečněného básnického snu, takové scénické básně budoucnosti: kvas veliké krásy tvárné i básnické byl tu vnesen v žalně neladnou, začazenou jizbu našeho dnešního provisoria; náboženství života není u nás posud dále než ve stadiu nejprimitivnějšího fetišismu, a svátky života vyhlížejí posud jako vesnické trhy . . .

Zamyslíš-li se chvíli nad uměním Miss Ruth St. Denis, jest ti patrno, že jest to umění celé a dokonalé, umění vzácně ryzí: má rys všeho opravdového velkého umění: ovládá látku duchovým zákonem a řádem; Miss Ruth celá jest dokonalým nástrojem, lukem napjatým k dalekým cílům a dosahujícím jich; vyčerpává všecky možnosti látkové a více: vyvíjí je zákonnou nutností, krásnou plynulou logikou. Jest to umění cele nutné a přísné, zavrhující cudně a hned z předu všechen vedlejší, náhodný a vnějškový efekt; umění sestředěných a vršených sil a potencí; umění účinů vzájemně podmíněných; umění vázané velikou zákonnou formou, stylem. Goethův příkaz, přenesený z řecké filosofie, jeho *ἓν καὶ πᾶν*, *jedno a všecko*, jeho nejvyšší příkaz vší estetiky umělecké i životní, jest tu naplněn: není pohybů zbytečných, odstředivých; nejmenší pohyb jest určen celkem, vyplývá z jeho moudrosti a řádu, slouží mu; jest nutným taktem v celkovém rytmu, odrazem a zrcadlem celku i množitelem jeho. Není roztříštěné zvůle, virtuosistické anarchie, vtipných a důvtipných „zajímavostí", které se vždy kupují za cenu ztráty celkové: není *chytrosti*, jest umělecká *moudrost: zákon, styl.* I v tempech bouřlivých a vášnivých jest formová a zákonná vázanost. Miss Ruth zůstává vždy přísná a jadrná, tvárně plná a bohatá; nikde dekorativných plaností, líbivého rozředění; nikde nic vyšumělého v povrch; všecko stajeno hlubokým vnitřním varem, podpovrchovou hutnou dílnou pohybů, tvarů, linií. I její něha jest vždy jadrná, nevýslovně cudná a v jádře silná, energická, přísná a ozbrojená: žádné mělké a mdlé sladkosti, nic rozlitého a zvětralého.

Vzpomeň si jen, jak přešla v druhém tanci, v tanci hadím, jeviště. Cosi nepochopitelného v tom bylo. A musil jsi si to rozložit a opsat asi tak: bylo to, jako by padesát nejkrásnějších soch, starých řeckých soch slilo se nějakým zázrakem v jednu jedinou sochu; jakoby všechen pohyb a tvar, roznesený a roztříštěný po tisících a tisících lidí na stech a stech čtverečných mílích, sešel se, stěsnal se v jedno tělo, ve dva krychlové metry. Viděl jsi hlavy Vinciho a víš, že jsou obtíženy, přetíženy sny; nuže, toto tělo bylo přetíženo bohatstvím tvarů, linií, pohybů, profilů; slilo se v ně jako v hlubokou studnici všecko zdraví, všecko svaté zdraví a svatá krása rozlitá krůpějemi po lidech. Vzpomeň na množství krás, které se tu sešly a stěsnaly: tu byla krása plastická i mimická; tu byla krása rytmická i barevná; tu byla krása tvárná i náladová; tu byla krása mužská i ženská, dívčí i jinošská slitá jakousi mystickou androgynností v jedno.

Kdyby byla stanula, nehybně stanula, byla by již pouhým barevným sladěním a odstíněním svých nepochopitelných hadříků, které na ní nějak ulpěly, nejkrásnějším obrazem namalovaným jakousi mrtvou posvěcenou rukou z milosti a překypění chvíle, nehmotně skoro, bez látkové tíhy, jakýmsi nejtajnějším a nejslastnějším přáním oka — ale ona *nad to* šla, vlnila se, tančila. (Ne, to jsou prázdná, mrtvá slova, která nic neříkají; neostýchej se hlupáků, povol svému srdci a řekni, co si myslíš: ***přehodnocovala se, přelévala se tvárně a duchově*** — to si myslíš.)

Chtěl jsi si zapamatovat nějak její hlavu pod turbanem, pod tím podivným turbanem, celý

výraz její úžasné tváře, nějak blaženě zapomenutý i vítězně jistý a bezpečný, zvláštní zbrojnou záři, kterou jakoby byla oblita celá v tomto druhém čísle. A mohl's opsat jen z daleka svůj dojem jedním, dvěma verši z Baudelaira, jednou, dvěma větama z Flaubertova ‚Pokušení' — a cítil's, že bys musil sestoupit k jazykovým kořenům, k jazykům svatých východních písem.

Neboť toto umění jest k o ř e n n é: k o ř e n n é, j e d n o t í c í.

Nevíš, kdo to je Miss Ruth, odkud pochází, kde a jak se učila, proč a zač myslila, z čeho tvoří, kam jde a co chce — nečetl jsi ani řádky o ní, ani řádky o tancích a tanečnicích indických.

Jsi nevědom a nevinen před ní: stojí před tebou jako čistý umělecký jev. A snad právě proto cítíš tak bezpečně, v í š: že jest velikou zasvětitelkou oka, srdce, intellektu — velikou osvoboditelkou a jednotitelkou oka, srdce, intellektu.

27. 12. 1906. F. X. ŠALDA.

*

POMNÍK FR. PALACKÉHO.

V Suchardově atelieru pokračuje rychle dílo na modelu ve skutečné velikosti. Ohromné postavy, jež stělesňují myšlenkový podklad této oslavy, při všem svém realismu pojetí zdají se, jakoby přicházely z jiného světa, jakoby viděly a přehlédaly staleté děje; tak jsou naplněny jejich oči nadšením nebo zase beznadějí, tak jsou napřaženy jejich ruce a napjata jejich těla. Již nyní, bez architektury, která váže tyto kolosy k novodobé allegorii, k pevnému řetězu děje, který není dlouhou historií ani historickou anekdotou, působí massa jejich tíživým dojmem, který ještě vzroste, až vztýčí se celek do zamýšlených rozměrů. A tento dojem bude rozhodným pro diváka a s ním počítalo se stále při pomocných pracích. Že prostor, místo a okolí při tom má velikou úlohu, nebylo nikdy zamlčováno a často o tom vedeny i veřejné diskuse. Ale ještě do nedávné doby bylo považováno místo určení za samozřejmé. Leží tam od slavnosti v r. 1898 základní kámen, náměstí má odtud jméno a ještě nedávno sám autor stavěl tam pokusný model dřevěný, aby se přesvědčil o účinu jeho massy pod širým nebem, před daným pozadím a v daném, ubohém okolí. Tradice byla veliká a překonávala i nechuť, již cítil tak mnohý k vyhlédnutému místu. Až nedávno osvobozující slovo pronesli členové-historikové akad. senátu české university. Vzaly za svůj návrh prof. E. Niedrle*), aby rázným činem byla přetržena tradice a pomník Palackého postaven na náměstí před budoucí novostavbu filosofické fakulty. Vítáme se své strany ten čin, tak čistý ve svých pohnutkách a tak krásný v českém maloměšťáctví. Znamená nám akt nejen piety k významu Palackého, ale i k umělci, jehož dílo staví se tím na čestné místo. Nebojme se výtky z historického romantismu a planého allegorisování a těšme se, že po dokonaném činu bude na druhém břehu, na Hradčanech, chmurně hleděti naše minulost s hradem a sv. Vítem, u Vltavy že zvedne se pomník našemu vzkříšení a v budově university symbol lepší naší budoucnosti. Pokládejme to za požadavek naší národní cti, aby náměstí, odkud otvírati se bude rozhled na minulost i budoucnost, stalo se místem oslavy velikého muže a jeho díla, jež tvoří přechod mezi oběma. Všechny podmínky jsou tu dány: v ose náměstí skoro čtverečného, jehož pravidelnost porušuje jen optický klam se schodištěm Rudolfina, povede široký most přes řeku; obě strany podélné jsou dány, čtvrtou zaujme novostavba universitní, oddělená s obou stran ulicemi, tvořící imposantní pozadí plastickému dílu. Žádoucí uzavřenost prostoru nikdy nebude porušena, frequence nikdy nedostoupí hlučnosti a triviálnosti ruchu na náměstí Palackého a vzájemná dohoda architekta nové university s umělcem vždy bude dávati záruku, že povstane tu architektonické pozadí vědomé mohutnosti a zároveň diskretnosti k poměrům pomníku. Ani úprava plochy náměstí nebude činiti obtíží a lehko bude moci počítati s nynějším stavem, když rozměry architektury pomníkové tak vhodně zapadají do střední parkové růžice. Ničeho tu není třeba než dobré vůle. Umělec myšlenku vítá — i pro něho je osvobozujícím slovem —, veřejnost, která se zajímá o pomník z vlastní potřeby, by si nepřála ničeho více, než jejího uskutečnění. Stačí to i v Čechách, aby byla prolomena hráz několikaleté tradice a snad osobního zájmu několika lidí. ZD. WIRTH.

*) Priorita návrhu tohoto náleží p. prof. Fr. Táborskému, který jej učinil již v „Naší době" r. 1901. *Pozn. redakční.*

*

JUBILEUM TECHNIKY.

(Několik gloss skeptika.)

Letos slavily obě techniky v Praze stoleté jubileum svého trvání. Pomijíme zcela zásadní rozpor historický, která z nich měla právo k okázalostem, ale obracíme se jen k jednotlivému oboru na těchto technikách zastoupenému, k architektuře. Jest vždy nevkusné, opravňuje-li k jubileu jen jistá doba časová a oslavuje-li jubilant jenom míru své životní vytrvalosti, s níž

se dožil oslavy, ale u tohoto oboru, přesně vzato, není ani zevnějšího důvodu, protože existuje teprve necelých 50 let jako samostatný. Tak zůstává jubilantům jen jejich dílo, z čeho by mohli dokázati oprávnění k pýše a radosti. Projděte v mysli posledních 40 let české „architektury" a ptejte se pak po onom právu. Najdete na počátku několik úctyhodných staveb romantické periody, kdy pevné přesvědčení a víra v oprávněnost středověkých bohů byly v krvi jich tvůrců a duchem doby ještě podporovány, potkáte se s několika budovami z renaissanční episody, jež zachraňuje ne jich slohové roucho, ale zdravý smysl tvůrců pro potřeby doby a nových lidí, smíříte se i s posledními několika barokními výtvory, vzniklými v rušné době odporu a nechuti k věčnému napodobení jedné šablony — ale jinak zoufáte. Víte ze zkušenosti i z četby, jak od let devadesátých bijí tu na brány nové úkoly a požadavky, cítíte ruch a život v řadách techniků-konstruktérů, zaléhají k vám z ciziny první zvěsti o vítězných snahách a bojích o nový výraz v umění architekta a — doma vidíte, jak jednou nalezený jargon tvarový tuhne v šablonu, jak tvoří se kanon pravidel pro umělce, jimž podrobiti se znamená vlasteneckou povinnost a žákovskou oddanost. Ne doba a její potřeby, ale špatně pochopený „ideál krásy" je tu směrodatný, a vybočení, pohled za hranice způsobují nelibost u vůdců. Pravda, dějí se pokusy, odpoutati se od kanonu mistrova, ale dopadají nešťastně. Jednou je to umění lidu, malé v rozměrech a chudé v prostředcích, jehož se užívá jako záchranného prostředku, podruhé povyšuje se lokální odrůda renaissančního slohu na rázovitý a „národní sloh" par excellence, potřetí zase modní záchvaty stavebníků donucují domácí architekty, aby sáhli do zásob fešácké Vídně a applikovali na svých budovách ubohé odvary vídeňského chiku. A na dovršení všeho stíhá tyto odpadlíky nejkrutější ironie osudu. Generace, která hlasitě se chlubí, že navazuje na zděděný odkaz svých předků, nezná tohoto odkazu dobře, omezuje se na „officielní" památky, často jen z vůle panovníkovy a z cizích rukou tu vyrostlé, tvoří „domácí" typy a „dobře osvědčené" vzory, jimiž potom kazí ráz venkovských měst a městeček, tak rozkošných často ve své sladěnosti barevné i formové. Kolik radnic a škol „českorenaissančních" vypíná se po českém venkově jako cizí vetřelec v klidném stádu, stejných na severu jako na jihu, lišících se jen počtem poschodí a místností, kolik obytných domů, oděných stejným tím rouchem, ozývá se falešným tónem v harmonii ulic staršího rázu! A vedle venkova posuďte jich činnost v Praze, srovnejte starší ulice s novými, kde všude uplatnily se jen „vlastenecké, domácí" formy a hledejte v nich ono domácké teplo a rázovitost od podvalu do střechy, hledejte „českost" Prahy v nejnovějších budovách veřejných a „domácí ráz" v posledních regulacích!

Těžko nebýti skeptikem nad takovouto bilancí, když nedává prozatím nejmenší naděje na ozdravění. V systemu je chyba, pravda, ale velká část viny je i v lidech samých. Kde vládne dogma, umění se nedaří; kde vyrůstá generace bez volnosti, bez tvořivé radosti a sebedůvěry, kde iurare in verba magistri je dosud prvním příkazem paedagogickým a kde — i to je nutno říci — vychovatelé sami neobstojí v ušlechtilém zápolení umělců, tam nutno pochybovati o právu na jubilea. —

A nyní srovnejte s touto bilancí případ rektora německé techniky, který s nadutostí cechmistra odkazuje absolventy průmyslových škol do určitých mezí. Jak to podporuje naše hořejší věty! Jaké má strach z konkurrence oči! A jací to umělci, bojí-li se o slávu svého vysvědčení a titulu! A jaké umění, rozeznává-li se jen počtem vychozených tříd svého stvořitele! Těžko nebýti skeptikem. — G.

*

NOVÉ BUDOVY ČESKÉ UNIVERSITY.

Po tolika obtížích a nedorozuměních vysněný deál českého studenta se blíží svému uskutečnění. Nechybělo lásky ani nadšení na straně universitních faktorů, nechybělo ani obětavosti u zástupců obce; otázka stala se všeobecně zajímavou, a k řešení jejímu přihlásili se ochotníci všech vrstev. Bylo potěšitelno pozorovat, jak veliká většina těch, kteří měli zájem, vedla si rozumně. Měli na mysli účel budovy, její okolí, přemýšleli o vhodném položení, o stránce zdravotnické i komunikačních podmínek, starali se o její rozlohu a rozdělení. Ale byly tu i otázky skoro politické a ty souvisely tolik se zdarem provedení, že bylo nutno projednati je současně. Tak došlo k akci českých architektů, sdružených ve Spolku architektů a inženýrů, zde i ve Vídni, aby projekt budov české university byl zadán Čechovi. To je požadavek zcela spravedlivý a se strany vlády není mu možno ani odporovati, poněvadž by se nenašlo rozumných důvodů. Kroky českých architektů měly jistý výsledek, protože telegram (v N. Listech 2./12.) oznamoval doslovně, že „umělecká výzdoba façad kolejních budov jest souhlasem všech faktorů zajištěna". S jídlem roste však chuť a proto se nedivme, přispíšil-li si hned na to Architektonický obzor (čís. 12.) s poznámkou, která vnáší do snah národnostního, zcela oprávněného sebevědomí cechovní zájmy

diktujíc kategoricky: „projekt budovy české university musí dostati t e c h n i k, aby vytvořil českou budovu, h o d í c í se do Starého Města Pražského.“ Ptáte se udiveně, jsou-li to slova architekta, tvořícího umělce? Ne tedy účel sám, ne debatty o tolika otázkách sem hledících, ne radostný chvat interessenta, přispěti i se své strany radou, ale v první řadě starost o c e c h o v n í p ř í s l u š n o s t n a v r h o v a t e l o v u. Nebezpečné praecedens o schopnostech techniků a neslušné odkazování všech ostatních umělců s jinou průpravou je tu spojeno s odvahou, jíž nelze nechati bez odpovědi. Pisatel v Arch. Obzoru zapomíná, že na vytvoření moderní budovy, jíž universita má býti svým vnitřkem i vnějškem, nestačí pouhé vysvědčení a že činy českých architektů-techniků v posledních dvaceti letech neopravňují je k samolibé pýše. Poslední konkurrence na některé školy, na pražskou radnici i obecní dům, na úpravu Vyšehradu a celá výstavba nové Prahy ukázaly, že náš technik starého rázu (a o tu generaci A. O. jde) tvoří dle formule, v duchu odbytých školských řádů a že jako kterýkoliv spekulující obchodník z nutnosti chápe se i vymožeností moderních umělců, napodobuje jen a necítě s nimi. Technik starého rázu nevyrostl pod vlivem moderních potřeb, proto jich nezná a proto jeho modernistní výtvory jsou tak ubohé. To je fakt, jenž napadne i laikovi při prohlídce pražských novostaveb a ten neodstraní sebe větší stavovská pýcha. Jak je jméno technik přece jen samo o sobě nedostačující, ukazuje druhá část věty; tím podpírá se při výpadech, skrytých i zjevných, vždycky váha starých architektů: Universita má se hoditi rázem svým do Starého Města! Větší nelogičnosti se pisatel ani nemohl dopustiti. Zapomněl v horlivosti, že pro budovu platí jen úzké její okolí a že tedy pro universitu i při zásadě úzce staropražské směrodatnými by byly jen náměstí před Rudolfinem, ulice v assanaci, do nichž fronty budov universitních budou obráceny a prostranství u mostu, jistě ne však překrásné dosud zachované partie Starého Města. Okolí budoucí university je teď, po provedené assanaci, tak málo charakteristické pro Prahu, podobá se tak na vlas kterékoliv čtvrti banálního města střední Evropy, že mluviti tu o rázu Starého Města bylo by znesvěcením stávajících dosud částí. A do tohoto mrzáckého odvaru velkoměstských tříd, do baroku nejošumělejších forem, do dřevěných lomenic, ve štuku provedených, do bezradné „secesse“ spekulujících pseudomodernistů, má se přizpůsobiti budoucí budova našeho nejdůležitějšího ústavu výchovného? Architekt má odvahu, aby diktoval a nutil budoucímu tvůrci již předem formy jeho díla? Osměluje se tak hanebně hráti s pojmy, jež se kryjí jménem svéráz a lokální charakter? A dovoluje si, tváří v tvář Mikulášské třídě, mluviti o č e s k é m umění, kotvícím v domácí půdě, když jeho cech tvoří a tvořil dosud opak? — G.

*

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Z REDAKCE. Dnešním číslem počínáme uveřejňovati výběr z k o r r e s p o n d e n c e G u s t a v a F l a u b e r t a. Spočítal bys u nás snad na prstech ruky lidi, kteří četli listy Flaubertovy, a i ti omezili se většinou na korrespondenci jeho s George Sandovou; přeloženo nebylo z nich, pokud víme, nic. A přece jsou tu strany z největších napsaných v moderní próse; strany rovnající se nejslavnějším kapitolám románů Flaubertových; strany velikých pohledů v duši, v osud, v tragedii — v typickou tragedii zápasu o nejvyšší a nejčistší; strany přísné jedinečné krásy, vedle níž scvrká se tak mnohé vynesené přízní dne a módy; strany neúprosné poctivosti k sobě i k jiným ... — V K r o n i c e otiskujeme první pařížský list p. C h a r l e s a M o r i c e, který slíbil přispívati do našeho listu pravidelnou kronikou uměleckého života pařížského. Pan Morice není nejlepším z našich literátů neznámý; má v naší literatuře své dobré domovské právo: jeho kritická kniha L a l i t t é r a t u r e d e t o u t à l'h e u r e byla čtena se šťastnou a vlivnou láskou mladší kritikou českou z let devadesátých a ukázala jí vysoké kritické i básnické cíle, učila ji viděti souborně a obezřetně. Jest to kniha velikých syntetických pohledů v drama umělecké myšlenky i uměleckého snu, a některé její strany jsou posud z vrcholných stran francouzské essayistiky. Od té doby některé idee p. Moriceovy rozvinuly se jiným směrem, jak ukazuje poslední větší práce jeho o příteli a zasvětiteli v novou sociální myšlenku, Eugenovi Carrièrovi. R. 1900—1901 uspořádal Morice v Brusselu cyklus přednášek o P o č á t c í c h a k o n c í c h m o d e r n í l i t e r a t u r y. Současně vydával revui, kterou psal skoro celou sám, L'A c t i o n h u m a i n e. Morice byl z nejdůvěrnějších přátel velikého mistra primitivisty a symbolisty, Paula Gauguina; jemu jest psána řada nejcennějších listů Gauguinových; Morice spolupracoval také na kouzelné knize Gauguinově N o a-N o a: její veršová část jest od něho. Nyní jest kritikem moderního výtvarného umění v „Mercuru de France“. — Z příštích dvou čísel, uchystaných do tisku, jedno bude věnováno Manetovi a druhé Cézanneovi.



E. MANET.
PRÁDLO.

CAMILLE MAUCLAIR:

ÚLOHA MANETOVA.*)

1859—1882.

Osobnost a dílo Édouarda Maneta podnítily dvojí soud: první a skoro všeobecně přijímaný představuje si Maneta jako odvážného a zajímavého novotáře, jehož díla uspíšila malířskou evoluci, ale byla sama o sobě neúplná, necelá. Druhý soud tvrdí naopak, že Manet byl pokračovatelem minulosti a stvořil díla sama sebou obdivuhodná, kdežto v hnutí „jasné malby“ a v impressionismu hrál jen úlohu podružnou. Mám tu na mysli, rozumí se, jen soudy lidí sympatických Manetovi, přehlížeje úplně útoky, které zanikly teprve nedávno.

Chci vyložit, kolik je pravdy a kolik nesprávnosti v tomto různém oceňování a určit tak přesně úlohu Manetovu v malbě XIX. století.

Odpovídá naprosto pravdě, hledí-li se na Maneta jako na pokračovatele minulosti. Byl jím v celém prvním období svého života (od r. 1859 do r. 1870). Napodobil Goyu ve svých býčích zápasech a ve svých portrétech à l'espagnole (Guitarero, Lola de Valence, Mrtvý torero). Silný vliv měli na něho Ribera, Hals a Velasquez a dlouho byl věren černé manýře. Protestuje proti měkkosti a konvenční affektovanosti soudobé malby akademické, chtěl malovati jen to, co viděl a způsobem přímým, křepkým a přirozeným. Tak octnul se tedy na sklonu k realismu, jehož nejskvělejším a nejvíce popíraným představitelem byl Courbet. Až do r. 1870 byl zaujat Manet jen snahou, jak vyjádřiti živé postoje a současné dekory a jak nalézti své sujety v modernosti, jak nalézti tu styl a karakter. Této touze obětoval se celou svojí pracovitou bytostí, vyváženou a skoro klassickou. Byl to muž do krajnosti poctivý a úzkostlivý, jehož krátký život byl vyplněn úžasnou summou práce. Celý první způsob Manetův jest tedy analogický dílu Courbetovu, od něhož se liší ne směrem, ale jen rozdíly osobnosti umělecké: Manet byl spirituelnější, nervovější, zvídavější a hledavější než mohutný a těžký Courbet, který podílel se s ním o nenávist oficielního světa.

Obrazy Manetovy působily pohoršení do r. 1870 ne z důvodů, vztahujících se ke kresbě a koloritu, ale prostě a jedině pro svoje náměty. Škandál, který vyvolala Olympia nebo Snídaně v trávě, měl příčinou odvahu malířovu, která posadila nahou ženu mezi oblečené mužské osoby nebo ukázala kurtisánu na loži v době, kdy se připouštěla pouze nahota motivovaná mythologicky a kdy zapomnělo se úplně na svobodu, již si brali mistři renaissanční a mistři XVII. století. Manetovi bylo spíláno ne jako novotáři technickému, nýbrž jako cynickému realistovi. Jest třeba uvědomiti si úplně tento důležitý bod. Svojí odvážnou tvrdošijností, s jakou studoval svoji dobu a inspiroval se pravdou svého okolí, otevřel tedy novou dráhu a dovršil ve svém umění revoluci obdobnou revoluci, již provedli v literatuře Flaubert, Goncourtové a pak Zola, literáti, s nimiž byl v neustálých vztazích. Mnohem více než Courbet Manet byl malířem modernistického karakteru a opravdovým vůdcem školy v tomto smyslu. Poněvadž tvrdošijně stál na tom, aby byl

*) Psáno pro „Volné Směry“ a tištěno jako český originál.

připouštěn do Salonů, jejichž poroty přijímaly jej ve čtyřech případech jednou, a poněvadž každé odmítnutí bylo událostí jako každé přijetí rozběsňovalo obecenstvo, jméno Manetovo došlo konečně podivné populárnosti a ztělesňovalo samu představu realismu, který byl pokládán za hrubé kacířství. Sám zevnějšek malířův přispíval k této zvláštní proslulosti: neboť Manet, bohatý, elegantní Pařížan, velmi známý na boulevardu, uváděl v úžas svým vzezřením lidi, kteří představovali si jej naivně, jak kritikové líčili jeho obrazy, jako blázna nebo opilce, opeslého necudu s barbarskou řečí.

Druhé období uměleckého života Manetova (od r. 1870 do r. 1883) bylo věnováno nálezům zcela jiné sféry nebo spíše: připojil nový umělecký cíl a zájem k zájmu starému. Zachovávaje neustále živou svoji péči, aby byl malířem karakterů a mravů moderních, zaujal se i studiem volného vzduchu. Odtud útoky braly za cíl současně i jeho sujety i jeho techniku, a teprve počínajíc touto evolucí Manetovou a chceme-li zpřesnit, od hluku, jejž způsobil jeho obraz Argenteuil r. 1875, lze říci, že se projevil v Manetovi malířský novotář po novotáři látkami. Pověstnost Manetova způsobila, že obecné mínění i kritika pokládaly jej ihned za vůdce této nové školy volného vzduchu, neboť jeho jméno symbolisovalo všecko neobyčejné, nezvyklé a smělé, a Manet nyní stejně vytrvale chtěl vnutiti salonům svoji novou techniku, jak jim dříve vnucoval svoje realistické scény. Ale v pravdě impressionistické hnutí ve vlastním smyslu slova ustavilo se neodvisle od Maneta z úzkého přátelství, jímž se semkli Claude Monet, Renoir, Pissarro a Sisley. Ovšem příklad neodvislosti a revolty, který podal Manet, ve sféře morálné a jeho postupné hledání jasných tónů v jeho portrétech a interieurech ve sféře technické prospěly těmto novotářům, kteří se obdivovali Manetovi. Seznámili se s ním a spřátelili se s ním. Ale nalezli svoji uměleckou oblast stranou oblasti jeho a mimo ni. Obrátili na sebe část hněvu, který se dříve vrhal výlučně na jediného Maneta, a Manet jedná s nimi se srdečností staršího bratra pomáhaje jim svými radami i svým měšcem, propaguje jich díla u svých přátel.

Ale jest řada rozdílů a hlubokých mezi skupinou impressionistickou a Manetem.

Nejprve, Manet byl a zůstal vždy a především malířem figurálným a právě aby odlišil a zpružnil svoje figury, došel k tomu, že studoval na nich účiny ovzduší, kdežto impressionisté, vyjímajíc Renoira, byli krajináři, kteří uváděli na svá plátna osoby jen jako živel zcela vedlejší a podružný. Manet tak rozhodně chtěl pokračovati a pokračoval ve svých objevech v malbě karakteristní souběžně se svými studiemi volného vzduchu, že portréty Desboutinovy, Proustovy, Faureovy, Rochefortovy, malované v atelieru, následují po Argenteuilu, po Naně, po Prádle a po jiných jasných obrazech. Impressionisté naopak označovali ihned svůj záměr, pokládati studium proměnlivosti atmosférické za jediný motiv svých snah, a dospěli tak k technice skvrnové, jíž Manet nikdy neužíval. Rozhodli se také vzdalovati se Salonů, vystavovati jen mezi sebou a žíti v nejcelejší neodvislosti, kdežto Manet i nadále vystupoval v Salonech. Konečně podrobné historické šetření dovoluje nám zjistiti přesně některé nesporné vývojové momenty. V témže roce, kdy byla vystavena Olympie, 1865, Claude Monet, o osm let mladší Maneta, vystavoval dvě jasné mariny, inspirované více než Manetovým hledáním jasných tónů radami Eugena Boudina, jejž Monet poznal v Havru. Manet byl jimi dotčen a soudil z podobnosti jmen, že tu jde o jakéhosi druhu plagiat nebo podvrh. Monet, zvěděv o tom, podpisoval příště svá plátna svým jménem křestným, a se starším malířem, kterému se obdivoval, seznámil se až r. 1866. Pak přišli Renoir, Degas, Pissarro, Sisley a Bertha Morizotová. R. 1874 byla již skupina impressionistů definitivně ustavena a otevírala svoji první výlučnou výstavu. Claude Monet byl vůdcem a duší tohoto uměleckého sdružení a zůstal jím vždycky.

Jest tedy nutno odlišovati od nich Maneta jako malíře zcela jiné školy a předchůdce, který sepial svoje jméno se snahou zcela různou, se snahou po karakteristním a modernistním realismu: v druhé polovici svého života studoval a hledal tento mistr ve volném vzduchu souběžně s malíři mladšími, ale za cílem dosti různým. Jeho příklad měl vliv na tyto malíře, jako zase Manetovi v leccems napomáhaly jejich pokusy, které cenil. Byla tu výměna přátelství a myšlenek, nebylo školy, a Manet není ani vůdcem umění impressionistického v přesném smyslu, ani jedním z této skupiny. Zůstal ve svém okrsku



EDOUARD MANET.
STARÝ MUZIKANT.



■ E. MANET. ■
HOCH SE PSEM.

Maloval jasně po svém, po svých ideách, a druzí malovali také po svém. Tak jest nutno vymeziti jeho úlohu. Ale obecné mínění, které soudí úhrnně, nemělo tak docela nepravdu, když smísilo všecky tyto umělce. Poněvadž impressionisté objevili se právě v době, kdy Manet zatoužil zkusiti se v malbě volného vzduchu, smísení dá se vysvětliti. Tito umělci byli, dále, přáteli; Manet, neobyčejně myslivý a velmi logický theoretik, esthetický kritik, nebyl bez vlivu v methodičnost, s kterou se rozvíjel impressionistický princip; Manet otevřel impressionistům cestu, bojuje za nové stylové elementy modernistní a karakteristní v malbě. Na druhé straně impressionisté podepřeli jej tím, že



E. MANET.
KYTARISTA.

ukázali, jak není sám, kdo se odvažuje obrodných činů v malířství. Vděčíme-li vlastní technickou novotu Claudu Monetovi, jehož práci přihlížel Manet se zájmem, jest nicméně pravda, že impressionism rozšířil jen na nové okrsky a zvláště na krajinomalbu ideu reakce proti temné malbě, jak prosvítá některými díly Manetovými od r. 1864. I kdyby nebylo Maneta, technika Clauda Moneta byla by úplně zachována. Ale jest také pravděpodobno, že, kdyby byl Manet nečelil tak statečně předsudkům po patnáct let, nebylo by možnosti, aby tato umělecká skupina nalezla pro svoje snahy příznivou a připravenou elitu mezi znately: impressi-



EDOUARD MANET.
LOLA DE VALENCE.



E. MANET.
V KAVÁRNĚ.

onisté byli by bývali úplně zduseni, kdy by byl Manet nepřinutil již obecenstvo, aby jak tak snášelo statnou a dobrou, smělou, nervní a vášnivě zdravou malbu. A to jest snad největší nepřímá služba, kterou prokázal Manet nejen impressionismu, ale vší umělecké budoucnosti.

Impressionisté přinášeli na ráz malbu novou, revoluční, v níž, opakuju, analysa atmosféry a jejích reakcí na věci jest samou podstatou. Manet skytá opačné divadlo malíře stylového a především malíře figurového, který vyšel z klassicky realistické tradice Fransa Halsa, Velasqueza, Ribery, Goyi, Tintoretta, z malby tmavé, ale plné síly a rasy, a zcela odlišné od vládnoucí mdloby a bezkrevnosti současného francouzského oficielního směru, aby dospěl zvolna k plátnům modernistního pozorování, pak k pokusům specielněji technickým, vztahujícím se k vyjasnění tonalit, a konečně v posledních deseti letech svého života k malbě ve volném vzduchu. Rozdíl jest tedy hluboký. Volný vzduch jest vším impressionistům, kteří nepřipouštějí, aby se pracovalo, ba ani neretušovalo v atelieru. Manet až do r. 1869 maloval v atelieru podle poznámek a malých studií zachycených v přírodě. Později dělal úplně podle přírody jen malé obrázky až do r. 1875, kdy namaloval Argenteuil, první veliký obraz provedený novým způsobem. A Manet vždycky pokládal krajinu ne za sujet, nýbrž za prostý rám svým figurám. Pokud jde o zvyk, malovati ve volném vzduchu, nebyl novotářem. Corot a Courbet se jím již řídili, ale omezovali se na studie a odnášeli je pak do atelieru, aby je zvětšili a přenesli v konečný obraz. Teprve impressionisté první odvážili se postaviti před cokoli bílé plátno v otevřené přírodě a dokončiti na místě obraz.

Vytknul jsem s důrazem tyto body, abych dovodil, že dvojí soud, o němž jsem se zmínil na počátku tohoto článku, jest stejně pomíšen pravdou i nepravdou. Manet byl novotářem nejprve a zvláště svými sujety, a zvrátiv akademické předsudky i svým naturalismem i svým návratem k široké technice



E. MANET.
V ZAHRADĚ.

Halsově a Goyově, umožnil obecnou evoluci malířskou, z níž těžilo hnutí impressionistické. Ale hledali-li by se malíři, na něž měl skutečný vliv Manet, bylo by třeba jmenovat ne Moneta, Renoira, Pissarra nebo Sisleye, nýbrž spíše ty, kdož se oddali modernismu s talenty nestejnými jako Batien-Lepage, Gervex, de Nittis a Roll. Manet sám nezařadil se do impressionismu: není v něm ani mistrem, ani žákem. Pracoval mimo něj, v témže smyslu, ale jiným směrem a za jiným cílem. Jest velmi pravdivo, že pokračoval v minulosti od r. 1859 do r. 1870. Ale nebyla to minulost, které se obdivovali tehdy v oficielních prostředích, nebyli to Quidonové Reni, Carracciové, Le Brunové; byl to Velasquez, Hals, Ribera, Goya, Tintoretto, tehdy málo známí nebo nevalně a nesprávně cenění. Tito mistři vykonali ve svojí době totéž, co bylo pokládáno za cosi neodpustitelného Manetovi. A proto, vidíme-li dnes tato díla Manetova, shledáváme, že mají vzhled a ráz zcela klassický a chápeme velmi těžko, jak mohli je pokládat za opovážlivé.

Posledním bodem bylo by, zvěděti, realisoval-li Manet jen díla neúplná a necelá. Bylo hájeno toto tvrzení ne bez perfidnosti. Pokud Maneta pokládali za blázna, prohlašovali, že jest škoda, že malíř s jakýmsi talentem má bezsmyslné názory a idee. Ale když tyto idee proklestily si dráhu a zvítězily, bylo nutno uznati, že Manet měl pravdu. A tehdy začalo se zase prohlašovati, že má zásluhy obnovitelské, předchůdcovské, ale že jeho beztvará tvorba sloužila jen k tomu, aby ukázala dráhu umělcům lépe nadaným. V obojím případě snažili se jej odhodnotiti. Pravda



E. MANET.
KVĚTINY.



ED. MANET.
VLASTNÍ
PODOBIZNA.

jest, že, není-li i všecko dokonalé v díle Manetově, jest přece řada arciděl v obojí jeho manýře, mnoho olejů silných, křepkých, hluboce ryjících a vědoucích, zátiší, květin, pastelových hlav, které jsou od mistra a jichž nepřekonal žádný vrstevný umělec kouzlem, mohutností, nervem.

Manet jest veliký, poněvadž tvořil ve všech genrech svého umění, v portrétu, aktu, krajině, marině, v litografii, rytině, pastelu s vůlí neumořitelnou, s pokrokem neustálým a s naprostou poctivostí. Nebylo uměleckého života, který by byl ušlechtileji vyplněn, s větší nespravedlností napadán až do poslední hodiny, důstojnějšího, aby byl stavěn za příklad všem těm, kdož jsou poslušni vnitřního poslání a nečekají odměny než od svého svědomí. Manet jest veliký, poněvadž prostřed devatenáctého století vztýčil a vzepřel se poctivě, přesvědčeně a odhodlaně proti akademické malbě, aby připomněl malířům



EDOUARD MANET.
LE CAFÉ CONCERT.

lásku ke svojí době ne jako Courbet s hluchou a těžkou pósou a s nechutnou affektací, ale s hlubokým přesvědčením jako Flaubert a Goncourtové, když obnovovali román pokleslý v nízký sentimentalismus. Manet jest veliký, poněvadž sloužil pravdě, ctil staré mistry a stvořil modernistické hnutí, jehož vliv jest nesmírný v celou evropskou malbu od třicíti let a prodlužuje se illustrací knižnou. Manet jest veliký, poněvadž měl velkolepou paletu a poněvadž vyjádřil s původností, rozmanitostí a intensivností divadla, jež mu skytal život. Lze dávati přednost v něm jednomu nebo druhému způsobu: nemohou se rozlučovat. Od Guitarera z roku 1861 k mistrovskému obrazu Baru ve Folies-Bergère (1882) rozvoj jest volný, neustálý, logický, podrobný. Jest to nepřerušené stoupání k akcentování karakteru a k světelné analyse.

A konečně Manet jest veliký, poněvadž klidně a rozhodně čelil po dvacet let posměškům, urážkám, výlukám, aby mohl tvrditi ideu, otevříti novou dráhu, kterou prošlo celé dnešní umění. Není pozdějšího malíře, který mu něčeho nevděčí. Nikdo nepřispěl účinněji než on k tomu, aby byl osvobozen život umělecký od tyranií porot oficielních, nikdo neukázal přesvědčivěji lichost a nespravedlivost školské hierarchie, nikdo nepoučil lépe umělce o tom, aby spoléhal jen na sebe.

Vliv Manetův byl blahodárný. Trvá posud a lze říci, že celá naše doba žije z něho a jím a že bude se jeviti patrněji a patrněji jako člověk prozřetelnostný, který v rozhodnou chvíli učinil gesto, jehož bylo třeba.



E. MANET.
PODOBIZNA
COURBETA.

Z LISTŮ GUSTAVA FLAUBERTA.

TÉŽE.

4. září 1846. V pátek o půlnoci.

Chtěla jsi, abych přišel v neděli, a já, vidíš, myslil také na to, sejíti se; potkáváme se stále ve svých přáních, ve svých touhách. Milují-li se lidé, jsou jako dvojčata Siamská, připoutáni k sobě — dvojí tělo v jediné duši, ale zemře-li jeden před druhým, zbylý vleče mrtvolu; neboj se o mne, necítím přicházeti agonii. Brzy se tedy uvidíme; jest sjednáno, že podniknu výlet do Andělů (čtěte Mantes), budeme míti pro sebe celé dlouhé odpoledne. Pravím: budeme míti, a nevím, přijala-li jsi můj návrh, ale očekávám přes to zítra při probuzení od tebe dobrý list, jiskřící se radostí, kde mně píšeš: Přijď. — Jsi spokojena se mnou, jest tomu tak? Vidíš, že, mohu-li tě spatřit, vrhám se na nejmenší příležitost jako lačný zloděj, že se jí chytím oběma rukama a nepouštím. — Du Camp odjede odtud pravděpodobně příští úterý (nebo nejpozději čtvrtek); tak tedy do úterka, pošlu ti jízdní řád, aby nebylo nedorozumění mezi námi a napíšu ti přesně hodinu, kdy třeba vyjet z Paříže. Představuješ si, jak se hledáme v davu, jak se nalézáme, jak společně sami odjíždíme; bude třeba krotiti se, budu tím trpět, jest do toho ještě mnoho minut, eh což, co záleží na budoucnosti! — Přijde-li jen! Kdo ví, vstane-li zítra? Neobdržel jsem dosud zásilky Fidiovy, již mně ohlásil on, i již jsi mi ohlásila Ty. Chtěla jsi spočátku vložit do ní sošku, ale nemám žádného t a j n é h o místa, kam ji ukrýt. Mám již od tebe tolik věcí, že by se to mohlo stát na konec podezřelým — nejmenší vtip o tom zranil by mne do živého a snad bych se prozradil! Tvoje podobizna jest zde, zcela těsně při mně, tři kroky před mým pohledem. Smál jsem se velmi dnes ráno, když jsi opakovala svůj rozhovor s Fidiem o M*** a jeho modelu. — Jest možno, aby to, co Ti řekl náš přítel o tom tvorovi, Té na chvíli zasmušilo? — Člověk musí býti opravdu tebou, aby měl takové myšlenky — žárlivost nyní a na koho? Tohle! Rád bych býval při tom a viděl tě a rozesmát tě okamžitě z tebe samé. — Předně, ta žena jest ukrutně ohyzdná, nemá nic než velmi velkou cyničnost plnou naivnosti, která mne velmi bavila, viděl jsem v tom také její výbuch běsné přirozenosti, což jest vždycky krásné divadlo, a pak víš, že miluji velmi obrazy toho druhu, jest to vrozená záliba, nízkost se mně líbí — jest to vznešeno s dola — je-li pravá, jest stejně řídka jako vznešeno s hora. Cyničnost jest podivuhodná věc tím, že přehánějíc neřest, současně ji opravuje a ničí; všichni velcí rozkošníci bývají velmi stydliví, až dosud nenalezl jsem výjimky, a pak, promýšlím to znova, neboť užasl jsem velmi nad Tvým přiznáním, i kdyby byla konečně krásná ta žena a kdyby i bylo mezi námi něco, jak říká mistr ve svém čistém jazyce, působilo by Ti to bolest? Ženy nechápou, že lze milovati v různých stupních, mluvívají mnoho o duši, ale tělo leží jim velmi na srdci, neboť soudí, že v tělesném aktě jest súčastněna celá láska; člověk může zbožňovat ženu a chodití denně k děvčatům. Nemrač se, prosím, nenarážím tu

na sebe, žiju jako kartusián, ale s bohem do středy.

Tisíc políbení, drahá lásko, na tvoje sladké oči.

TÉŽE.

5. září 1846. V sobotu o 5. večer.

Jsem v pokušeni sbíti se, když dostanu tvůj list. Znáš dojem, jakým na mne působí? budí ve mně nenávist k sobě; chceš tedy, abych sebou opovrhoval, poněvadž mně stále s rozkoší snižuješ paralelami, které vodíš mezi mnou a sebou — nuže ano, budiž, opovrhuj mnou, srážej mne k zemi, říkej, že tě nemiluju, budeš lháti, ale říkej to, přijmu všecko od tebe — všecko. Hleď, můžeš činit všecko, nepohněvám se proto. Jsi dobrá, krásná, něžná, rozumná, oddaná, dokazuješ mně, že nejsem nikým z toho, máš snad pravdu, neboť nečiním opravdu nic, abych se jím zdál. A já, který jsem čekal, že mne obejmeš za myšlenku, abychom jeli do Mantes!... Ach ano!... ty vyčítáš mně již předem, že bychom tam nezůstali déle. A kdybych byl neměl té myšlenky, kdyby se byla naskytla ona příležitost, co bys pak řekla? Na mou duši, není mně pomoci, tonu v tom. Hledám všude a nic nenalézám; a přece není to mojí vinou, sesekáš mně všecko, co napíšu, všecky moje názory, i ty, které nemají vztahu k nám dvěma, ale říkej, co chceš, miluju tvoje písmo, piš cokoli, miluju řádky, jež načrtla tvoje ruka, papír, nad nějž jsi se sklonila a jehož se snad dotknul koneček tvých vonných vlasů. Posílej mně všecko, co chceš, uvidíš, nerozhněvám se, není mně to možno s tebou, vidím dobře, že trpíš příliš, ale nebudu o tom mluvit a pokračuju; myslila jsi, zasáhnouti moji marnivost jako místo nekryté a řekla's: „Jsi tedy střežen jako mladé děvčátko?" Tato věta být mně napsána před pěti nebo šesti lety a provedl bych býval strašnou hloupost nějakou, jistě, byl bych se dal zabít, abych smyl se sebe její stopu, ale dnes sklouzla po mně jako voda po hrdle labutím, ani mne neponížila; což nemyslíš, šlo-li by jen o mne samého, o muže, že by mně nebylo sladko, spatřiti tě; co dávám do sázky? Naprosto nic.

Kdyby toho postřehla moje matka, nemluvila by se mnou o tom; znám ji, mohla by na tebe žárlit (až bude tvojí dcerce osmnáct let, poznáš, že člověk může žárlit na svoje dítě, a budeš nenávidět jejího manžela: takové jest pravidlo), ale to bylo by všecko; k vůli tobě řekl jsem ti, abys nepřicházela, k vůli jménu tvému, cti tvojí, abych tě nemusil vidět pošpiněnu žerty prvního náhodného člověka, abys se nemusila rdít před celníky, kteří chodí podél zdi, aby nějaký sluha nezachechtal se ti do tváře! Ale ty's nepochopila. Ne, nepochopila. Nuže, dosti o tom! Nemluvme již o tom!

TÉŽE.

18. září 1846. V pátek, 10 večer.

Pokládáš mne za člověka velmi veselého, posíláš-li mně všecky žerty, jež můžeš sebrat? Jest to pozornost, která mne dojímá, neboť jest pravda, že je miluju. Ale zdá se mně, že jsem ti stále tím, čím nejsem, hned děláš ze mne jakéhosi proklatce z melodramatu a příště stavíš mne těsně vedle obchodního cestujícího; řečeno mezi námi, nestojím ani tak vysoko, ani tak nízko, vulgarisuješ mne nebo poetisuješ mne příliš, jest v tom stále ženský hněv, popírati polotóny a nechtíti nebo nedovésti nic chápat z bytostí složitých, a jest tak málo bytostí prostých! Pravíš mně, necítíc ho, slovo vznešeného dosahu: „Myslím, že miluješ vážně jen karikatury." Vezmeš-li je do slova, jest strašně křivé, neboť miluje mnoho grotesknost, cítím málo směšnost, tu konvenční komičnost, ale chceš-li dát tomu slovu význam širší, jest možná v něm pravda. Ech, přece ne! myslím-li na ně znova; druhdy odlišoval jsem dosti přesně v životě věci šaškovské od věcí vážných, ztratil jsem tuto schopnost! Živel pathetický položil se mně pod všechen ten veselý povrch a ironie vznáší se nad všemi vážnými celky. A tak tedy smysl, v němž pravíš, že si libuju ve fraškách, není pravdivý, neboť kde by nalezl člověk frašku ve chvíli, kdy všecko jí jest? Vím, že všecko to nerada slyšíš, ale co naplat? jsem již takový! I můj fatalism, který mně vyčítáš, jest ve mně zakotven. Věřím v něj pevně, popírám individualnou volnost, protože se necítím volným, a lidstvo? stačí čísti jen dějiny, abys viděl, že nekráčí vždy, jak bys si toho přál. Žádáš-li si, zahájit diskussi o tom (která nebude zábavna), nemám strachu. Ale skončeme již o těch hloupostech, pravíš mně, že jsem tě nezasvětil do svého intimního života, do svých nejtajnějších myšlenek; víš-li, co jest nejdůvěrnějšího, co jest nejvíce skryto v celém mém srdci a co jest nejvíce



E. MANET.
NA PLÁŽI.

mým v mém já, že to jsou dvě nebo tři ubohé umělecké idee s láskou upředené, toť všecko; nejdůležitějšími událostmi mého života bylo několik myšlenek, četby, některé západy slunce v Trouville na mořském břehu a pěti- nebo šestihodinné nepřetržité rozhovory s přítelem, který jest nyní ženat a ztracen pro mne. Rozdíl, kterým se lišil vždycky můj způsob viděti věci života od způsobu jiných, byl příčinou, že jsem se vždycky uzavíral (žel, nedosti!) do samotářské drsnosti, z níž nic nevycházelo. Byl jsem tak často pokořován, působil jsem tolik pohoršení a křiku, že jsem došel na konec, jest tomu již dávno, k tomu, že mám-li žít v pokoji, musím žíti osamocen a ucpati všecka okna, aby vzduch vnějšího světa nevnikal ke mně. Zachovávám vždycky bezděky cosi z této zvyklosti; a proto unikal jsem celá léta soustavně společnosti ženské. Nechtěl jsem míti překážky rozvoji svého vrozeného principu, ne jha, ne vlivu a na konec netoužil jsem po nich již naprosto: žil jsem bez záchvěvů těla i srdce a neuvědomuje si ani svého pohlaví.

Probudila jsi ve mně všecko, co tam dřímalo nebo snad hnilo! Byl jsem již milován a mnoho, ačkoliv jsem z lidí, na něž se rychle zapomíná a kteří jsou schopnější, dáti vzniknouti vášni než zabezpečiti její trvání; jsem milován vždycky jako cosi trochu kuriosního. Láska konečně není než vyšší zvědavost, chuť po neznámém, která tě žene do bouřky s rozhalenou hrudí a s hlavou do předu.

Opakuji a pravím ti, že mne milovaly, ale n i k d y j a k o t y a nikdy také nebylo mezi mnou a ženou spojení, jež jest mezi námi dvěma; nikdy jsem necítil v sobě k žádné oddanosti tak hluboké, sklonu tak neodolatelného, jednoty tak úplné. Proč říkáš neustále, že miluji zvonivost, lesk, cetky! Básník formy! Takové jest slovo, kterým pohazují utilitáři pravé umělce. Já však, pokud mně na určité větě neoddělíš formu od obsahu, budu tvrditi, že to jsou dvě slova prázdná smyslu. Není krásných myšlenek bez krásných forem a naopak. Krása tryská z formy v uměleckém světě jako v našem lidském světě vychází z ní pokušení, láska; a jako nemůžeš vyjmouti z hmotného těla vlastnosti, které je ustavují, totiž barvu, prostornost, hutnost, aniž bys je tím nesvedla v prázdnou abstrakci, slovem, aniž bys ho nezničila, stejně nesejmeš formu z idee, neboť idea jest ideou jen pro svoji formu. Předpokládati ideu, která by neměla formy, jest nemožno, stejně jako formu, která by nevyjadřovala ideu. A z této hromady hloupostí žije kritika. Vytýká se lidem, kteří píší dobrým stylem, že zanedbávají ideu, mravní cíl, jakoby cílem lékařovým nebylo léčiti, cílem malířovým malovati, cílem slavíkovým zpívati, jakoby cílem Umění nebyla především Krása!

Viní ze smyslnosti sochaře, kteří dělají opravdové ženy s ňadry, jež mohou míti mléko, a s boky, které mohou počíti, kdyby dělali naopak draperie vycpané vatou a figury ploché jako štíty, nazývali by je idealisty, spiritualisty. Ach, ano, pravda, zanedbává formu, řekli by, ale jest to myslitel! a měšťáci divili by se a nutili se k obdivu toho, co je nudí; jest snadno s konvenčním jargonem, s dvěma nebo třemi ideami, které jsou právě v oběhu, založiti si pověst spisovatele socialistického, humanitářského, obnovitele a předchůdce té evangelické budoucnosti, o níž sní chudí a blázni. A dnešní manie jest taková, člověk se stydí za svoje řemeslo. Dělati zcela prostě dobré verše, psáti román, tesati mramor, och, fuj na to! To bývalo dobré kdysi, kdy nebylo ještě s o c i á l n í h o p o s l á n í básníkova; dnes jest třeba, aby každé dílo mělo svůj význam morální, svoji graduovanou nauku; jest třeba dáti filosofický dosah sonetu, drama musí klepati přes prsty monarchy a aquarella zušlechťovati mravy. Advokátství vtírá se všude, posedlost diskurovati, řečniti, plaidovati; musa stává se piedestalem pro tisíc žádostivostí. Ubohý Olympe, byli by s to zříditi na tvém vrcholu sazeniště bramborové! A kdyby byli do toho vpleteni jen prostřední, člověk by jich nechal na pokoji — ale marnivost zahnala pýchu a zavedla tisíc malých žádostivostí tam, kde vládla veliká ctižádost. I silní, i velicí řekli si po jiných: proč nepřišel posud můj den, proč nezazmítat raději každou hodinu davem než dáti mu sníti později? A tehdy vystoupili na tribuny, vstoupili do novin a hle, nyní podepírají svým nesmrtelným jménem jednodenní theorie.

Pracují na pádu ministrově, který padne bez nich, když by mohli jediným satirickým veršem připnouti hanbu k jeho jménu, zaměstnávají se projektem celním, zákony, mírem, válkou! Ale jak jest to všecko malé! Jak to všecko míjí! Jak jest

to všecko křivé a relativné! A oni rozčilují se pro všecku tu bídu, křičí proti každému taškáři, nadchnou se každou dobrou obecnou akcí, litují každého zabitého nevinného, každého přejetého psa, jakoby byli proto přišli na svět. Krásnější jest, zdá se mně, rozbušiti srdce generací vzdálených několik staletí a naplniti je čistými radostmi; kdo vypoví všecky božské záchvěvy, jež způsobil Homér, všechen pláč, který vzbudil dobrý Horác, jdeme-li po vzpomínce; já sám jsem vděčen Plutarchovi za večery, které mně dal v kolleji, plné válečných vášní, jakobych byl tehdy nesl ve své duši vzlet jich vojsk.

Nevím, dá-li se to všecko číst, píšu příliš rychle.

S bohem, má drahá lásko, není prostředku, jak ti způsobit i nejmenší překvapení; chtěl jsem ti dáti turecký pas a ty žádala's o něj dříve, než jsem jej dostal, což mohla's si představit, že bych na to nemyslil! Díky za autografy, ne proto, že bych byl jich milovníkem, ale zajímá mne všecko, co se dotýká tebe.

(Pokračování.)



MANET.
SKIZZA.



MANET.
SKIZZA.

F. X. ŠALDA:

ŽIVOT IRONICKÝ.

(Pokračování.)

II.

Varjan seděl v polotmě březnového podvečera, salonně oblečen, ve své pracovně.

Nerozžehl úmyslně světla.

Seděl na pohovce, zhroucený, s hlavou kleslou a zabořenou do límce, jak sedávají vyčerpaní lidé, jichž celodenní napětí povolilo, trpný jako kus hmoty vržené sem divokým nějakým proudem, který odtekl, bezradá kořist temných a zlých mocností.

Rostoucí měsíc ležel zbloudile na nebi jako kalný ledový kristal odtržený od bůh ví jakého celku, zanesený sem nebo zapomenutý zde neznámo kým a proč, a chvílemi zdálo se, že žalně taje v roztrhaných teplých mracích, tekoucích přes něj. Spouštěl pokoj do ticha hlubšího než jindy, jakoby jej kladl na dno vod, a prosíval ze své ohromné výše slabounký řídký poprašek sivého světla na podlahu.

Varjan zapadlý do temného kouta, s čímsi trosečnicky tupým v gestu i v držení těla, hleděl upjatě prázdnýma očima na čtverce, jež pokládala měsíčná vodová záře na koberci. Seděl nepohnutě, vpíjeje do sebe ticho jako hmotnou atmosferu; cosi znepokojeného jakoby leželo ve vzduchu; občas sprchl plátek nebo dva z vadnoucí růže a připomněly jako skanulé kapky vodních hodin čas, který plyne a plyne; chvílemi zastrašilo lehynkým duchovým zapraskáním v nábytku, a srdce Varjanovo, bůh ví proč, se rozbušilo.

Nemohl psáti v poslední době. Sedával tak často ve tmě a probíral se vzpomínkami. Přemítal je jako mapy plné starých skizz, vybíral jednotlivé listy z nich a pouštěl je zase s omrzelou nedbalostí do desek, opakuje si: Ano, té zde užil jsem již třikrát — a oné tam čtyřikrát.

Přebíral se myslí jako starým zaprášeným a vybrakovaným skladištěm. Všecko v ní strašilo ztrouchnivělinou: všecky obrazy byly zažloutlé, všecky dojmy matné a vybledlé, všecky city setlelé. Všecko řekl a vyčerpal, všecko vyssál, všeho zužil s trapnou úsporností. Snažil se rozpomenouti se na zhaslá léta, kdy sbíral svoji žeň — ale nepodařilo se mu toho. Nemohl rozžehnout ani v představě sluncí, která nad nimi stála a hořela; a marnost tohoto pokusu roztruchlila jej jako sesílená jistota, že propadlo se do tmy víc než jen minulý čas. Jen podivná slabá strašidelná světýlka mihala se pamětí a nesla se nad čímsi, čeho nedovedla již ani dostatečně osvětlit, aby to vrátila rvavě lítostné vzpomínce nebo celé vášnivé touze.

„Jsem vystydlý a nemohoucí," říkal si. „Naplňuje se na mně kletba stáří. Napodobím nejžalnějším napodobením: napodobím sebe. Opakuju sebe. Chytře a s rozmyslem studuju dnes všecka naivní gesta svého mládí, vypočítávám a sestrojuju všecky chvíle své milosti. A tvářím se, jakoby to bylo možno! Jaký trapný jsem to nepoctivec, jaký žalný podvodník!"

Varjanovi zdálo se již delší čas, že umění jeho vadne, že schne celý od kořenů, raněn temnou ranou, otráven záhadným jedem. A nezdálo se mu toho pouze — měl toho *jistotu*, jistotu jako ničeho jiného pod sluncem, jedinou strašlivou jistotu, *první* jistotu, kterou mu přinesl celý jeho život, tak kolísavý posud, proměnlivý, pochybný a sporný ve všem.

Všecko posud v životě jeho se pohybovalo, kolísalo, měnilo tvar i barvu podle chvíle a místa, odkud se díval; to jediné a první stálo, stálo pevně a nevývratně, bezesporně, ať hleděl odkudkoli a kdykoli.

Údiv z toho byl první chvíli tak silný, že přezněl na okamžik i hrůzu z toho. Bylo to jako rána rozeklaná právě vrženým kopím: cosi, o čem nedalo se pochybovat. „Tedy hle, jest přece cosi jistého a bezpečného; nevěřil jsem tomu posud. Jest přece . . . ale zdá se to býti jen zmar a smrt."

Věděl o svojí bídě tak jistě, všude a neustále jako věděl všude a neustále, že teče čas; věděl to čímsi jiným než pamětí nebo rozumem: byl jist, že by toto věděl, kdyby i zapomněl všeho ostatního.

„Ano, čas teče a jak teče, tak já vysychám. Ano, souvisí to: on teče a já vysychám! Jakoby vytékal ze mne, jakoby se živil ze mne! On teče a já vysychám; tak tomu jest a nejinak."

První dobu, kdy to poznal, psal jako jindy. Psal z pýchy, která se chtěla přelstít, psal ze vzdoru, kterým chtěl udolat hrůzu.

Měl chvíle, kdy si namlouval, kdy snažil se namluviti si, že není rozdílu mezi včerejškem a dneškem. Ale nepodařilo se mu toho ani na minutu: rozdíl tu byl, nedal se zalhat, dovedl se prodrati, vnutil se. Rozum jeho, bystřený a vzdělávaný dlouhou prací, nedal se oklamat: jako drobné, ale jasné zimní slunce poléval svojí bledou, chladnou, němě posměšnou září celou ledovou pustotu jeho duše.

„Žalná, bledá a chudá svítilničko mého rozumu", říkával Varjan, „cestu ke spáse ukázati jsi mně nedovedla; za to stačíš alespoň, abys osvítila zříceniny mého srdce a mého talentu, pokraj černé propasti, nad níž stojím a do níž zítra se sřítím." A nevěděl, má-li klnout svému rozumu nebo býti mu vděčen: byl to konec konců poslední jeho talent, který mu zbýval — poslední talent, i poslední pýcha: že znal svoji bídu.

Z jeho věty sprchla záře a lesk jako sprchává na podzim listí z korun stromových; teplo její stydlo a vytrácelo se; magnetický oblak, proudící z ní druhdy a zavěšený nad ní, zdvihl se kteréhosi dne a uplynul; jeho slovník chudnul; obrazy se sesychaly; rozlohy možností, které se kdysi kypřily za jeho větami hustými modrými stíny, scvrkly se v cosi žalně jednosmyslného a přesně určitého, v jakousi úzkou kolejnici nudně pustého a střízlivého smyslu.

Nechápal příčin svojí bídy, nedovedl si vyložiti její vznik; všecko, co věděl, bylo jen, že *jest*, že jest *více* než všecko ostatní.

Stávalo se, že přišla slova, slova zdánlivě jako *jindy* a slibovala mnoho, slibovala všecko, jako *jindy* — ale nezdržela svých slibů: když je napsal, viděl se podvedeným. Napsáním ztratila všecko kouzlo, cestou na papír schudla. Nesměl ani pomysliti, jak mu druhdy věrně a spolehlivě sloužila; zdálo se mu, že padá nyní vzpourou a spiknutím těchže slov, která mu druhdy vybojovávala vítězství.

Znenáviděl si všecko, čím se druhdy inspiroval; prchal před tím, co dříve vyhledával; vinil ze svého úpadku věci, jimiž se obklopoval, lidi, s nimiž se stýkal; a měl chvíle, kdy cítil se obětí svého bytového zařízení.

Jindy miloval procházky hlavními třídami večer nebo v noci, kdy týčily se do tmy mátohy obrovských budov žíhané pestrými pohyblivými světly, a záře vrhaná reflektory do mlhy zdála se splývati s výdechem lidí v jakousi zcela zvláštní a novou atmosferu; kdy město vřelo horečkou uměle buzenou a nabývalo až čehosi strašidelného tímto vystupňovaným životem svého mechanismu; kdy některými ulicemi, zdálo se Varjanovi, jakoby nesla se lehká pára rozlitého vína smíšená s vůní fialek a opíjela podivně smutným a smyslným opojením. Jindy dovedl dlouho naslouchati příboji lidstva a vyposlouchati z něho tisíc hlasů, tisíc utonulých výkřiků, tisíc zajatých písní, které toužily po vykoupení. Nyní byl mu tento hluk odporný; protivil se mu ošklivostí až hmotnou; prchal z něho do pustých tmavých uliček, kde v osleplých lucernách kalně hořely drobné plynové plameny jakoby na dně morových studní.

Jindy miloval dlouhé stoly, pokryté sněhobílými ubrusy, třpytící se stříbrem a křišťálem, přetížené ovocem a postříknuté květinami, osazené ženami s krvavými rty a vlhkýma, uměle zveličenýma očima — nyní rád by se byl družil k špinavé společnosti otrhanců a zlobil se na sebe, že toho v rozhodnou chvíli nedovedl, odpuzen odporem k nečistotě jako člověk, jemuž hygiena stala se druhou přirozeností.

„Prokletá potřeba čistého prádla, mýdla a voňavky! Jak člověka odvádí od umění, jak mu překáží. Jsem jako slečinka z pensionátu, která chce číst jen romány o dobré společnosti nebo o ušlechtilých karakterech. Ach, jak jest nudna tato dobrá společnost! Jak jest nudna! Jako lyrická knížka, odměněná praemií, v plátěné vazbě a se zlatou ořízkou".

Hledal ošklivost, drsnost, výraznou ošklivost; toužil po ní.

„V ní jest síla, v ní je charakter. Jsem přesycen nasládlou a zvětralou krásou; chce se mi trpkosti, pelyňku, žluči. Kde vzít, můj bože, dojmů tak silných, aby mnou otřásly, aby mne vybouřily?", opakoval



■ E. MANET. ■
LODĚ NA MOŘI.
(AKVAREL.)

si, rozhlížeje se teskně kolem sebe, přelétaje zrakem pustou znojnou letní oblohu svého osudu, pátraje, neukazuje-li se někde na ní slib mraku, nesoucího blesky.

„Kde jest ostruha mému uspalému, mdlému srdci, kde bič mým otupělým nervům? Přej mi jich, bože, přej mi jich!“ stávalo se jeho modlitbou. „Vezmi osten a bodej, bodej! Vezmi rydlo a ryj, ryj jím hluboko; raň moje srdce strašnou obrodnou ranou; zryj je bleskem jako zrýváš snětivý strom, ožehni je svým ohněm, snad se zazelená ještě, snad zachvěje se na něm ještě v jarním větru listí, vypučelé po stopách tvého očistného hněvu, vzrostlé v brázdách, vyoraných tvojí svatou rukou! Zkypři úhor, dej vytrysknout ukrytým silám, spí-li kde zajaty ještě!“

Ale nebylo odpovědi jeho modlitbě v jeho srdci, v jeho naději; nebylo jí ozvěny; hluše vstala, hluše zapadla.

A přihlašoval se za ní vždycky hned stud, pokořující stud, horší všeho předešlého.

„Hle, jak jsem seslábnul! Jaká pošetilost, jaká slabomyslnost! Jakého jiného důkazu mojí úplné *déroute* jest mi ještě třeba? Což nevím, že umělecká tvorba jako všecko jiné jest věcí hygieny, věcí mechaniky sil, věcí matematiky? Jsem unavený, sesláblý, to jest všecko; srdce bije lenivě, krev zvolna teče; a z močálů vstávají mlhy a páry. To a nic víc. Měl bych se léčit, zjednat si přítok nových sil a hlavně: nemyslit na *to*, nerozrývat se zbytečně znova a znova, neseslabovat se ještě více. Snad by mně pomohla lehká, výživná strava, nějaké nové víno, změna vzduchu, pobyt ve vysoké poloze, koupele v moři a hlavně nový, lehký, neobtížený smyslný život: poměr k mladé, zvířecky sladké a nemyslivé ženě šťastného erotického temperamentu. Hle, to jest všecko a nic víc.“

Ale tázal-li se sebe: Stárnu? Churavím? musil si odpověděti: Ne. Necítil se nemocným, necítil se vůbec změněným; všecko bylo jako jindy, jako dříve, jako *před tím*. Všecko, ce se dalo vyšetřit a zjistit rozumem, bylo stejné; nezměnilo se nic ani ve světě hmotném, ani ve světě rozumovém. A přece bída jeho *byla*; viděl, že jest oloupen o jakýsi nejvzácnější květ svojí síly, o jakýsi nejjemnější orgán, kterého neměli jiní lidé a jenž proto snad neměl jména. Ale *byl* přes to, byl přes to — a nyní ho není!

A stál znova tam, odkud vyšel.

Nebylo jiného výkladu jeho bídě, než kolik ho dávala prostá slova, že spustnul a sešel vnitřně. Podivno, na konec pochopil Varjan, že se to dá jasně vysloviti jen náboženským jazykem: byla *milost*, a není jí. Milost odstoupila od něho — tak tomu bylo Jakási černá snětivá rána zasáhla jeho duši, samu duši jeho duše. Při zdravém duchu odumřela v něm vnitřní radost a plnost: byl odsvěcen, neznámo kým a jak a proč, sám střed, sama svatyně jeho vnitřního života. A nemělo to žádných příčin vnějších a vůbec žádných příčin, které se dají vystihnout, opsat a pojmout. Milost jest právě milostí a ne spravedlností a není vázána ničím z průměrné a běžné logiky viny a trestu — tak to pochopil jednu chvíli Varjan po stopách některých starých myslitelů náboženských.

Nejstrašnější bylo při tom, že toho nemohl s nikým sdělit, že se nemohl s nikým podělit o svoje hoře: nikdo by ho byl nepochopil, nikdo by mu byl neporozuměl. Byl by si mohl požalovat snad některému středověkému „subtilnímu“ nebo „serafickému“ doktorovi theologie, rozpadlému dnes v prach a popel pod dlaždicemi kteréhosi starého chrámu, ten by ho byl pochopil a nebyl by se mu vysmál — ale z vrstevníků nikomu. Každému z nich byl by šílencem a v nejlepším případě odpověděli by mu obšírným tlachem ve vědeckém jargoně nic nevysvětlujícím. A cítil, že taková ztráta jako jeho, ztráta, které není jména ani pojmu u druhých, jest ztrátou nejstrašnější, ztrátou ve vlastním smyslu tohoto zoufalého, nepochopitelného a prokletého slova.

A jiná hrůza: ostatní jeho život plynul při tom předepsanou drahou jako jindy — a víc: byly chvíle, kdy se mu zdálo, že jeví snahu zceliti se nad jeho ranou, srůsti přes ni. „Podlý, zbaběle smířlivý živote!“ vykřikoval pak Varjan a bránil se všemi silami pouhé představě čehosi takového. „Mým šlechtictvím jest dnes vědomí mé ztráty, jako bylo včera jím to *nepojmenovatelné*, co jest dnes ztraceno; zapomenu-li ho a smířím-li se kdy s ní, veta po mně!“

Ale život plynul a podemílal jej. Smál se, procházel se, četl noviny, mluvil zbytečnosti, psal verše, tiskl je, byl chválen a pomlouván, bylo mu záviděno, večeříval ve společnosti jiných sytých a nudících se lidí jako byl sám, pil bez žízně, jedl bez hladu, měl poměry se ženami a miloval

bez lásky . . . všecko jako dříve, jenže nyní chvílemi konal to všecko jaksi úmyslně a vyzývavě, jako by chtěl cosi maskovat nebo přehlušit . . . „přehlušit cosi", řekl si jednou s jasnovidnou ironií, „co naprosto netropí hluku: podivné mrtvé ticho v sobě."

„Život mne nese jako voda mrtvou rybu," zdávalo se mu chvílemi: všecko bylo tak mechanické, až se mu to stávalo snem a přeludem. Byly okamžiky, kdy byl divákem ve svém vlastním dramatě, cizím skoro, pozorným divákem.

Jen večer nebo v noci, byl-li sám, přepadalo jej zoufalství.

V takové chvíli měl podivný nápad.

„Jak abych vydal knihu, knihu svých nynějších věcí? Knihu *vymetené zásuvky?* Knihu svojí bídy, svého zmaru? Poznají snad toho a vrhnou se na mne a ubijí mne. Seženou mne s jeviště a bude konec té hloupé nudné lživé komedii, konec vší ošklivosti. Nastane konec, k němuž sám nemám odvahy, protože jsem marnivý jako zkažená žena a zbabělý jako marnivý muž."

Kniha jeho vyšla.

Bylo na jaře a Varjan odejel na venek do své milé horské vsi.

Bylo květnové ráno, ležel na zahradě v trávě v plném slunci, jakoby se chtěl dáti jím prostoupit celý, jakoby chtěl dáti rozplynout se v něm svojí černé bídě, trávící jej z nitra.

Ležel a všecko bylo světlo kolem něho i v něm, až na záhadný černý mrtvý bod uvnitř. Ptáci opilí sluncem skákali s větve na větev a vykřikovali radost svojí lehké krve a svého těla šťastně organisovaného s nejmenší tíhou hmoty, o málo nižší jen než zhmotněný sen milostné chvíle. Vysokou travou nesly se včely, zachvívajíce jejími stébly a rozhoupávajíce do zvláštních nervosních kyvů květinové koruny, v něž vnikaly. Tisíc nití předlo se neustále milostně mezi věcmi, a nebe hovořilo se zemí a slunce s keři a stromy zlaskavělým vzduchem. A vibrace světelná odhmotňovala a vázala všecko velikým slavným akkordem, jakýmsi nejsladším a nejlehčím nadvzdušným zákonem, pod nímž bylo sladko žíti.

Varjanovy nervy pily lačně toto světelné ticho jako zoraná země lehký dešť.

Chvílemi dolehlo k němu vzdálené zastěnání pluhu, a Varjan myslil: „Jaké štěstí převraceti takto laskavou plodnou zemi a nepřevraceti svých neplodných myšlenek, nepřehrabovati se v popelu a struskách dávno strávených! Večer vidíš dílo svého dne a svých rukou; leží před tebou a ty vracíš se klidný domů: vyplnil jsi svůj den."

Ale přerušil se: „Naslouchat, cítit, vnímat: ano. Jen nic nemyslit! Nemyslit ani na svoji snětivou ránu . . . Hlavně na tu nemyslit!"

V tom vešla do zahrady služka, přinášející poštu. Varjan zahlédl v ní časopisy poslané za ním.

Rozbušilo se mu srdce, dychtivě vztáhnul ruku po nich.

Ale zastyděl se okamžitě a odhodiv je, řekl si: „Jak jsem sešel . . . Z potištěného novinového papíru učinil jsem svého soudce. Jaká bída! Jaký pád!"

A odhodiv noviny neotevřené odešel na procházku, z níž vrátil se až večer.

Rozevřel pak došlé listy a nalezl v nich panegyrickou chválu svojí nové knihy. Odsunul je v štítivém odporu a s hořkým pošklebkem, pomíseným studem, tázal se sám sebe: „Což není mstitele? Což není soudce nade mnou?"

A slovo to stalo se refrénem jeho bídy.

Čím víc umělecky scházel a chudnul, tím výš stoupal na soudě veřejnosti.

Začal líbiti se dokonce svojí ženě, která pod tímto dojmem změnila své chování k němu: namluvila si, že má povinnosti k jeho velikému talentu a dojímala se rolí jeho opatrovnice, již chtěla hráti s dekorem i v příštích literárních dějinách.

„Hle míru úspěchu, mám ji nyní v rukou a mohu si naměřit slávy kolik libo. Žena, toť věčné obecenstvo. Na ní můžeš vyzkoušet úspěch každé knihy, úspěch i divadelní hry. Co se jí líbí, nemůže nelíbit se veřejnosti. Nejlepší model krejčím i literátům, kteří pracují pro saisonu. Žena, věčné umělecké dítě: jí chutná jen, co jest třikrát rozemleto, rozmělněno; co ztratilo vůni, chuť a nerv. Ona objímá v sobě všecky podmínky úspěchu i úspěch sám!"

Pověst jeho rostla a on hořknul.

„Pitvorný život: přináší mně úctu jiných, když jsem ztratil, na čem jedině záleží: sebeúctu. Jaký surový vtip!"

V té době přišel k němu básník Pavel Harz, který měl značné jméno mezi mládeží. „Soudce?" tázal se sám sebe Varjan, přijímaje mladého muže. „Dej bůh," odpovídal si. „Mládí svěřil bůh svoje poslední záměry; vstává s časným sluncem a dobíhá, předbíhá rychle nás s loudavou starou krví. Změřím tedy alespoň svoji bídu. A buď obrodím se sám mládím nebo

zahynu studem vedle něho. Můj dobrý osud posílá mně ho."

Ale mladý muž, objevilo se, opakoval po Varjanovi všecko, co od něho slyšel: každou větu jeho, každý paradox, každý soud.

„Jaký bludný kruh! Sestaral jsem a napodobím svoje mládí. A zde jest mládí, které napodobí moje stáří a sílí tak moji setrvačnost, abych žil dále ze svých trosek. Žijeme ze svojí vzájemné bídy — zdá se ostatně, že takto žije celý svět."

— — — — — —

Seděl nyní v pokoji, a scény posledních let nesly se v útržcích jeho myslí.

Vrátil se asi před hodinou z podvečerní procházky městem a myslil nyní na davy, které se vlní ulicemi, na tisíce nových lidí, kteří vcházejí dnes na jeviště touže branou, jíž vešel i on kdysi, myslil i na ty, kdož padnou dnes do nastražených jam a zmizí se scény, přelstění herci posměšného dramatu.

Pak napadl mu jiný obraz.

„Nové listí pučí a shazuje svojí tísní listí staré a seschlé. Snad dnes vešel do tohoto města a na tuto scénu, kdo mne s ní vytlačí. Prošel jsem dnes davy a snad jsem se v nich dotknul loktem boha, mladého, neznámého posud a popíraného boha, předurčeného vladaře nad nimi, který se v ně dnes vmísil. Snad jsem pohleděl v zrak svého příštího soudce a mstitele, jehož mečem padnu. Snad jsem potkal mladého chudého hocha v děravém pláštíku, který dnes sedá ještě v netopené mansardě, při páchnoucí lampě, ale zítra bude mne soudit . . ."

Ale ihned se přerušil a s hořkým smíchem se zparodoval:

„Jaké čítankové tlachy to mluvím! Hnedle klesl bych v úplnou bezduchost a věřil v spravedlnost dějin a podobné banálnosti."

A zamysliv se, dodal za chvíli:

„Ne, nepadnu žádným bohem, ani rekem. V této zemi vítězí menší a horší, v této zemi padá se jen malými a podlými. Padnu kýmsi slabším a bědnějším než jsem sám."

A parfumovaná hlava s kartáčově stříženým vlasem, plebejská a křeččí tvář s poodhrnutým horním rtem a s prázdnýma očima, tvář okresního krasavce nebo obchodního commiho, banální a bezduchá tvář Harzova vynořila se náhle v podivné intuici jakési, bez patrného spojení příčinného, před jeho zrakem.

„Již nyní líbí se skoro více než já," dodal jakoby na ospravedlnění svého podivného nápadu. „Ovšem, vždyť mne rozřeďuje; jest jen odvarem z odvaru. Proto má všecku chanci úspěchu. *La vulgarité prévaudra*, není o tom pochyby, alespoň v této zemi ne."

Ozvalo se lehké zaklepání na dvéře, a žena jeho všuměla ve velké toilettě do pracovny.

— Jest čas již, Varjane, vůz čeká, promluvila na prahu. A po pause: Apropos, čeká tě milé překvapení: bude tam dnes i Harz.

Varjan změřil ji podivně zkoumavým pohledem a zasmál se pak smíchem, zvláštním obsažným smíchem, v němž byla ironie, opovržení i prostá veselost.

— Čemu se směješ? řekla nelibě dotčena.

— Ničemu. Napadlo mne jen, že k dobrému vtipu jest třeba vždycky jakési nestoudnosti, odpověděl, oblékaje již kabát.

Sedě ve voze, kolébán jeho lehkým chodem, zamyslil se na chvíli o společnosti, do níž jel.

Uviděl v duchu dlouhý stůl, pokrytý sněhobílým plátnem, rozjiskřený křišťálem a stříbrem, zchocholený vystříklými květinovými keři, osazený ženami s čímsi automatickým v držení těla a utonulým ve výrazu tváře; napadly mu z nich nyní hlavně jejich veliké, jaksi odporně pokojné, zvířecky syté oči. Uviděl sebe sedícího mezi dvěma z nich, mezi Martou a Helenou, z nichž první byla a druhá co nevidět bude jeho milenkou, a nedaleko sebe svoji ženu s Harzem, klonícím se nad ni a vypravujícím jí jakousi trivialitu a dráždícím ji tím do známého krátkého, jakoby lehtaného smíchu, který jej plnil vždycky odporem.

Zachvěl se ošklivostí ze všeho a měl pološílené hnutí, zastaviti kočár a vyskočiti z něho.

Žena vycítila jeho nepokoj a otázala se:

— Co je ti?

Ale v tom již vůz stanul a sluha otevíral dvířka.

Varjan rozdrtil svoji odpověď v zubech. Neplatila ostatně jeho ženě, platila jeho osudu, s nímž skoncoval právě v duchu jeden z častých sporů:

„Ano, *la vulgarité prévaudra*. Tak tomu bude. Což nenaplnil se ostatně ten zákon již na mně?"

(Pokračování.)



ČASOVÉ GLOSSY A DOKUMENTY.

SEBRANÁ DÍLA RICHARDA DEHMELA A ÚVODNÍ SLOVO K NIM. — „TŘI SESTRY" ČECHOVA V NÁRODNÍM DIVADLE.

Leží přede mnou první dva svazky Sebraných spisů Dehmelových, obsahujících novou versi *Erlösungen* a *Aber die Liebe*, v krásném vydání Fischerově, jakési nevtíravé a samozřejmé distinkce, neprotivící se vážnosti a monumentalitě.

Dehmel vyvršuje dnešní německou lyriku alespoň v některém směru. Stefan George jest větší umělec-stylista, básník slova symfonicky přehodnoceného, symbolický visionář života ryze spirituelního a kontemplativního — Richard Dehmel jest větší duch, vášnivější duch, chci tím říci, zápasnější duch a typičtější představitel moderního vývojného napětí, dramatického boje o nové podklady života a umění. Stojí umělecky výše než Liliencron, jest umělecky daleko kladnější než tento veselý kumpán, který zůstal skoro zcela pouhým básnickým naturellem a jenž ani v nejlepších věcech nepodal mnohem víc než první básnickou ébauche, první skizzu lehynce nahozenou, a jehož význam jest skoro zcela umělecky negativný: význam reakce proti mrtvým šablonám a schematismu epigonské romantické a poklassické poesie německé. Dehmel stojí na vyšším stadiu umělecké tvorby asi v půli cesty mezi pouhým impressionismem a stylisujícím symbolismem, — duch bijící se s životem jeho vlastními vývojovými zbraněmi, zápasící s ním a toužící urvati z něho kladné hodnoty, pevné hodnoty nové ethiky, ethiky nezávazné a bez sankce, ethiky vývojové a činně intellektualistické.

Není náhodné, že Dehmel miluje tolik a tak upřímně Maxe Klingera: jsou mezi oběma hluboké vnitřní vztahy duchového příbuzenství. Jenže Dehmel jest živelnější, ohnivější, méně akademický než Klinger, jehož vlastní tvárné síly bývají zasypávány jakousi reflektivností z programmu, jehož vlastní žhavé umělecké jádro bývá dušeno chladným popelem rozumové práce, abstraktní, vnějškové, odloučené od vlastního podsvětného tvůrčího aktu. Oběma jde, řekl bych, o ethickou organisaci nebo posvěcení osudu a hmoty — cosi, o co šlo také Goethovi, jenž byl ovšem k tomuto dílu nadán nekonečně bohatšími a žhavějšími instinkty a orgány — oba jsou vášnivými prožívateli dnešního doufání i zoufání, oba pracují vlastními kulturními hodnotami dneška a z nich. Jenže umělecká potence Dehmelova jest celejší, silnější, zdravější, kde Klingerova trpí rozpoltěností a bývá vydána nebezpečím, zvětšovaným ještě mediem jeho tvorby.

Dávno nemyslil v německé poesii básník tak vášnivě, směle, přirozeně a cele jako Dehmel: jeho nejlepší verše, zdá se mně, jsou jen umělecky vyváženou bouřkou myslivého aktu, jen básnickým zachycením jeho přízvuku, jeho prodloužením a uměleckým učleněním. Myslili ovšem před Dehmelem a právě němečtí epigoni romantismu a klassicismu — ano toto myšlení jest dokonce jejich smutné charakteristikon — ale pouze hlavou: ostatní básnický organismus se toho nesúčastnil. Nuže Dehmel, a v tom jest jeho vlastní básnický a umělecký význam, myslí po dlouhé době, řekl bych, celým svým básnickým tělem, celou svojí sensitivnou pletí horce, vášnivě a přirozeně jako jiný dýchá. Dehmelova poesie není poesií hypertrofické hlavy na chudém, slabém nevyvinutém těle. V tom jest jeho vysoká básnická hodnota: tento člověk nevpisuje a nevkládá do svých veršů myšlenky ani svoje, ani cizí — on myslí svým veršem a jedině jím a z něho, on organisuje a dobývá jím svoji myšlenku.

To sbližuje jej s Goethem, s jednou stranou jeho tvorby alespoň, více než se dnes ještě zdá a přijímá. Přiřaďuje se k němu svojí touhou, vytěžovati vývojově život a překonávati jej umělecky vlastními jeho zbraněmi, i nazírati svůj vývoj logikou autobiografickou a posvěcovati jej poesií nutnosti, moderním amor fati. Jeho poesie byla s počátku bezvědomě a stává se dnes vědoměji poesií hledajícího moderního ducha, ne ducha abstraktního a zbaveného instinktů a smyslů, jak jej chtěl míti nedávno minulý pseudoidealismus, nýbrž naopak: přeplněného a přetíženého jimi až do roztříštění — jejich harmonisace jest tu právě problémem.

To jest zvláště patrno v této nové, definitivné přestavbě celého posavadního díla Dehmelova, — neboť o ni jde zde: architektonický element, utápěný leckdy v předešlých knihách Dehmelových v impressionistické bezprostřednosti a rapsodičnosti, dostává se v tomto souborném vydání mocně ke slovu: sbírky jsou přestavěny tak, že člení celý materiál logicky a přenášejí do čistších sfér konečných básnické útvary a podněty z kalnějších, temnějších, instinktivnějších a chaotičtějších sfér počátečných. Dehmel jevil se v první versi svých knih do jakési míry stürmerem a drängerem: jeho knihy i jednotlivá čísla v nich mívala sem tam cosi abruptného, cosi ve chvatu a s napětím všech sil zachyceného; bývaly tam někdy výkřiky vyražené v poslední chvíli, bouřlivá a zajíkavá tíseň zmučeného a bezvolného gesta. Elementy ty, rozumí se, nezmizely z díla Dehmelova — a jest to štěstím, že nezmizely, neboť mají rozhodně svoje jedinečné cudné kouzlo — ale jsou rozvedeny a doceleny v pozdějších měkčích a klidnějších variantech. Harmoničnost, ne vyšumělá a rozředěná, nýbrž jadrná — postulát umělecké celosti a přísnosti — vstoupila mezi umělecká božstva Dehmelova, a jen na jeho umělecký prospěch a růst.

Jiný moment, jejž projevuje toto souborné vydání a který zpřízvučňuje velmi šťastně také předmluva, jest snaha po umělecké dokonalosti, péče o umělecké slovo. Dehmel vystihuje v předmluvě neobyčejně hlubokým pohledem vysokou, ethicky lidskou hodnotu právě této ryze umělecké snahy, které přezdívá u nás formalismu a byzantinismu ve svorném nepochopení chasa jinak nejrůznorodější, od starých professorských pedantů, jimž jest vlastní umělecká krása cosi cizího, co si dříve musí přeložit do nějaké racionalistické formulky nebo časové tendence, mají-li tomu rozumět, až po žurnalistické improvisatory od čísla k číslu a ctitele „prostého“ slohu, kteří si neodpustitelně spletli chudobu s prostotou a domnívají se, že je stylem jejich žalostná ejakulace, vynucená tiskařem čekajícím v předsíni na rukopis.

„Má-li umění nějakou životní cenu, praví Dehmel, jest to jistě jen ta, že udržuje při životě snahu po dokonalosti v lidské duši; neboť radost ze života, kterou nám dává, jest souznačna s touto snahou, jinak neměla by pro nás lidská píseň ani o trojník více ceny než nějaký zvuk skřivanní nebo hlomoz bouře.“

Ale předmluva ta i jako celek jest tak dokonalým uměleckým dílem, tak krásnou konfessí velikého a zralého ducha o věcech uměleckých i životních, tak mohutnou stranou umělecké filosofie, že neváhám položiti sem úplný její překlad. Snad rozbřeskne se někomu i u nás a pochopí, co jest to moderní básník ve vlastním a plném smyslu slova — jaká souhra sil a schopností, síly i kultury, intellektu i obraznosti, charakteru, moudrosti i rozmaru — a jaké žalostné karrikatury vnucují se nám za něj u nás s nejrůznějších stran.

„K mým čtyřicátým narozeninám bylo mně některými z mých lepších přátel předneseno přání, abych uspořádal celkové vydání svých až posud uveřejněných a z části rozebraných spisů. Poněvadž jsem si předsevzal, dožíti se 99 let — ne 100, poněvadž pak dostane člověk příliš mnoho blahopřání a možno-li ze samé vděčnosti zemře — znamená to vlastně troubiti trochu záhy k sbírání. Ale opravdu přišlo ono přání vhod mojí vlastní potřebě. Cítil jsem povinnost, vypořádati se s plody svých mladších let, částečně neukončenými, částečně neuspořádanými, částečně neuveřejněnými, abych měl volné ruce k novým plánům; a čím déle bych s tímto poklizením otálel, tím více by se mně ztížilo. K mnohému bylo třeba přiložiti poslední formující ruky, a v pozdějších letech sotva byl bych ušel nebezpečí, jehož ani umělecký stařec výmarský beze škody nepřestál: že bych totiž nevázaného ducha jinošského znetvořil tváří nemístné zralosti. Již jako čtyřicátník stojí člověk svým letům dvacátým tak právě dosti cize.

„Vím velmi dobře, že mně mnohý věrný čtenář zazlívá moje „věčné zlepšování“. Ale mohu jen opakovati, co jsem musil říci již při druhém vydání svých ‚Erlösungen‘: pokud jest člověk zamilován do některého uměleckého díla, potud nemiluje ještě umění. Od Goetha, Schillera, Hölderlina, Kleista, Grillparzera, Platena až k Heinovi, Lenauovi, Mörikemu, Hebbelovi, Kellerovi, Fontanovi, Meyerovi, Nietzscheovi a Liliencronovi snažil se skoro každý významnější básník odčiniti při novém otisku svých děl ledabylosti, jichž pí-

šící člověk v době rychlolisů tiskařských mnohem snáze se dopouští než předkové. Člověk tvořící smí činiti nárok, aby člověk požívající ctil tento nápravný pokus alespoň jako živé svědectví jeho uměleckého smýšlení. Má-li umění nějakou životní cenu, jest to jistě jen ta, že udržuje při životě snahu po dokonalosti v lidské duši; neboť radost ze života, kterou nám dává, jest souznačna s touto snahou, jinak neměla by pro nás lidská píseň ani o trojník více ceny než nějaký zvuk skřivánčí nebo hlomoz bouře. Že však básně z mých počátků zcela zvláštní měrou potřebovaly zdokonalení, vykládá se lehce z překvapujícího vzestupu, kterého dostoupilo právě od oné doby německé umění slova a jejž přivoditi jsem pomáhal.

„Přes to záleželo mně spíše na celkovém spořádání mého duševního statku, než na nápravě jednotlivých nedopatření. Duše lidská zraje jen tím, že se poznává dodatečně ze svých projevů. Právě nejbezděčnější rysy vnitřního vývojového boje vystoupí jasně teprve tehdy, když jsme jej přestáli, a mnohé ukáže se pak pouze jako přechodné postavení, co v křížovém ohni pudů bylo pokládáno za pevný základ. Ačkoliv doufám, že mám před sebou ještě několik takových bitev, uvědomilo se mi přece zvolna několik pevných bodů, z nichž jsem objevil souvislost do předu i do zadu; v duši leží velmi těsně při sobě, co zdá se nám v časovém dění často od sebe velmi vzdáleno. Tímto způsobem doufám, uvedl jsem svoje dřívější díla i spisy posud neuveřejněné v tak uzavřený vzestupný řád, že i těch málo, kteří mne přesněji znají, setkají se s lečíms novým a s lečíms v novém světle.

„Ačkoliv jsem podržel tituly svých dřívějších knih a přidal jen dva výslovně nové svazky, stal se přece vyjma ‚Dvou lidí' každý z deseti svazků přetvořením a vložkami podstatně novou knihou. Práce byla takovou pekelnou orbou, že svým rozhořčeným přátelům i těm, kdož jimi chtějí být, přísahám při všem svatém: *již nikdy*! — Některé knihy, hlavně ‚Aber die Liebe' a ‚Lebensblätter' obrátily se skoro v opak svého prvního plánu. Jiné, jmenovitě ‚Erlösungen' a ‚Weib und Welt' dorostly teprve zcela toho obsahu, jejž sliboval titul. Fatalistické drama ‚Der Mitmensch' přeměnilo se v tragikomoedii, v níž problematická tendence ustoupila za impulsivný konflikt, a která snad nyní konečně bude srozumitelna pánům divadelním ředitelům. Především pomýšlel jsem však na to, rozplésti umělecký svá dočasná zapletení se v erotické problemy a z toho důvodu dotvořil jsem zlomkovité ‚Verwandlungen der Venus' ve zvláštní knihu.

„O tom zvláště musím říci několik otevřených slov. Mezi mými alespoň 500 básněmi jsou některé, které se zabírají nepokrytecky brutálními instinkty lidského života pohlavního; jest jich v celku nejvýše 10, ale někteří lidé, zdá se, čtou ve mně jen je neustále Abych takovým lidem usnadnil hledání a aby nestrkali svoje mravné nosy do mých ostatních knih, vetkal jsem všecky tyto básně do ‚Verwandlungen der Venus'. Snad panstvo pochopí, že i v nejnesvětějších smyslnostech umělecky pozorovaného lidství bydlí svatý duch tvůrčí, který se chce za každou cenu, i za cenu pobloudění, zápasem povznésti nad zvířeckost. Těm však, jimž tento zápas právem jeví se neutěšeným znakem lidské nezralosti, která má vždy stejný smysl jako umělecká nedokonalost: těmto nejlepším svým čtenářům, doufám, pořídil jsem skladbou svojí básně rozhledovou výšku, odkud mizí příkré jednotlivosti dřívějšího fragmentárného pojetí. Ostatně bude tomu s mojí „nemravností" asi jako s mojí „nesrozumitelností", z níž mne poručníci německého vzdělání tak dlouho obviňovali, až moje „podivná pobloudění" — a to byla ještě z nejmírnějších censur — došla ku podivu porozumění právě u nevzdělanců a nezletilců, u dělníků a dětí."

*

Nedávno přešly přes prkna Národního divadla Čechovovy „Tři sestry", kabinetní kus z repertoiru uměleckého divadla moskevského, jehož se nám nedostalo v Praze o návštěvě milých hostí.

Hra jest krajní Čechov, téhož rázu jako nezapomenutelný *Strýček Váňa*, jen ještě vyvršenější: ve Třech sestrách více než ve Váňovi jest všecko duševní atmosfera, celkový vzduch, citové naladění. Odstínová šeď, nyvé teskné hoře marnosti jest rozlito po všech pracích tohoto melancholického ironika, tohoto básníka s mdlým laskavým úsměvem filosofa, tohoto jemného utušitele současného ruského zoufalství a ruské bídy — ale nikde snad není vlastní dramatickou osobou tolik, jako v této hře. Tragika čechovovská jest vlastně nemožnost setkati se s opravdovým a celým lidským osudem, nemožnost, svésti s ním otevřený, třebas nešťastný boj. Osud proměnil se tu v samé malé, lstné, tiché a nepostižitelné skoro *náhody, rozložil* se v ně. Nezabíjí svoji oběť jednou ranou: omýlá ji zvolna jako voda břeh, dlouhou, jednotvárnou, unikající prací. Vystupuje v přestrojení, pracuje pod kuklí, jest mocí ironickou: dá-li člověkovi světlý paprsek, dal mu jej jen na chvíli a jen proto, aby mu jej vzal ve chvíli, kdy se stal člověkovi potřebou a nutností.

Tři sestry více ještě než Strýček Váňa jsou *dramatický impressionism*. Přeloženo do here-

ckého jazyka zní to: sehrati atmosferu. A to znamená: celek, celek, celek! Celek sepředený z velmi jemné niti. Tedy vlastní herecký problém umělecký.

Proto chápu uměleckou paedagogiku, která přivedla „Tři sestry“ na naši scénu: celek, tento pojem kať exochen umělecký, jest nejbolestnější nedostatek našeho herectví a divadelnictví.

Pan Kvapil sledoval snad při tom i účel osobní: složiti zkoušku své režisérské vyspělosti. Ani proti této ctižádosti nedá se nic namítat a ani ne v podstatě proti tomu, že se opřel o cizí vypracovaný vzor. Myslím totiž, že šlo právě jen o oporu; p. Kvapil nenapodobil asi hmotně, postavil, byť i v cizím duchu, novou variantu.

Ale to jest podružné: byl bych nerad, kdyby se umělecká paedagogika omezila jen na to; kdyby se mělo „Třem sestrám“ rozumět jen jako více méně podařenému svátečnímu experimentu, přes nějž se přejde k dennímu pořádku. Rozuměl bych vlivu „Tří sester“ trochu hloub; rád bych, aby zasáhl podstatněji v náš divadelní organism.

Kdo sleduje kritičtěji náš herecký ensemble, cítí, že naši herci — až na dvě, tři čestné výjimky — jsou jen s úlohy naturalistické, nebo lépe s úlohy dramatické novellistiky, s úlohy terre à terre, kde s dobrou vůlí a jakýmsi pozorovatelským fondem může se obstát. Ale úlohy dramatiky stylisované, úlohy ku př. Ibsenovy, které žádají od herce kus syntetičtější duševní práce, napětí intuitivné obraznosti i intellektu, obyčejně selhávají: herci nevytěžují zde těch hereckých možností, toho bohatství tvárné látky herecké, jež je zde ukryto. Překládají většinou básníka *do nižší sféry*, než v níž tvořil: podávají variantu nižšího patra. Úží a sestřizlivují básníka.

A zde viděl bych paedagogickou missi „Tří sester“; leží na cestě, jsou průchodným stadiem k vlastní stylisované hře dramatické. Není to ani tak ideová práce, jako *citová*, jíž žádají od herce. (Rozumí se, že ani ta není myslitelna bez intelektu, bez duševní intuice a síly obrazivé.) A právě v jejím nedostatku, v nedostatku citového tepla a tvárné něhy, byla slabina tohoto představení, na němž jinak bylo pracováno jistě s láskou a oddaností. Byly scény, kde místo *hoře, stesku nebo i nudy* podávala se jen *trapnost a trýzeň*, což jistě není totéž a což právě ukazuje, že scházelo vlastní citové a umělecké posvěcení.

Ostré odpozorované detaily ne vždy slily se ve vlastní tvůrčí výhni, měly cosi vnějškového a úmyslného, nebyly přehodnoceny v nový a vyšší organism: neměly průkaznosti celkové nutnosti.

Proto s týmž úsilím mělo by divadlo znova a znova přistupovat k obdobným uměleckým úkolům, k Hauptmannovi ku př., abych jmenoval autora, který nedostal se již léta a léta na našem jevišti ke slovu a jenž jest německým spříznělncem Čechovovým. Jinak přinese ruský vzor prospěch pouze pomíjivý a sporný. QUIDAM.

*

PANÍ SUZANNE DESPRÈS.

Prahou mihla se, přejíždějíc z Berlína do Vídně, asi před třemi týdny mladá francouzská herečka, paní Suzanne Desprès.

Hrála — ale u velikých divadelních umělců jest tak celkem lhostejný kus, v němž hrají. Každá veliká herečka hraje jen a jen sebe, svoji osobnost, vzduch a vůni svojí osobnosti, *charakter* svojí krásy. Zahlédla první viniti se v citových parách dneška cosi jako tvář, která volala po vykoupení, cosi jako teskný výraz poslední chvíle, jejího nového a nenávratného kouzla i hrůzy — a tuto tvář, tento výraz vyvolává neustále a ve všem: za ním se nese, za ním spěje, a celé její dílo jest jen bolestná poslušnost nutnosti. Gesto každé nové krásy jest zlomené, nevolné, stísněné a zmučené — teprve pozdní krása zvětrává a vyšumuje v dekorativnou ornamentaci.

Kus jest tedy vlastně jen záminkou, někdy více někdy míň nepohodlnou — vlastně ničím jiným než překážkou, která se musí ztéci.

Desprès hrála tedy podivně cudnou a přísnou i bolestnou variantu na staré tragické thema o mravní nedostatečnosti světa. O tom, jak se nevyplácí vnitřní poctivost a noblessa ve světě pokryteckém a konveniencním. O tom, jak čestné srdce jest neustále a soustavně podezíráno, znásilňováno, tupeno, šlapáno a vykořisťováno, poněvadž se setkává buď jen s chladem rozumu nebo s brutalitou smyslnosti. A Deprès hrála tedy vzpouru čestného srdce proti několikeré podlosti a několikerému pokrytectví a Desprès hrála tedy lítost, zoufalou lítost člověka zraženého a nepochopeného ve svém nejlepším a pro své nejlepší. A Desprès zpívala naposledy těžkou, nyvou, žalnou a tichou píseň o tom, jak život plyne a plyne a podrývá člověka a strhuje jej svým proudem, láká, podvádí a zrazuje v tom, co slibuje. A Desprès hrála tedy novou, čestnější a bolestnější ženu dneška, ženu s větší a bohatší schopností vytrvati i trpěti — novou ženu, ne schéma feministických programmů, nýbrž první bolestnou skutečnost, první zpola odplavenou a smetenou skizzu, náčrt napolo smazaný, mrazivou předjitřní pravdu.

To hrála Suzanne Desprès v Praze.

Hrála *svoje přebásnění* banální hry, kterou napsal Bernstein a jež se jmenuje Le Détour —

přebásnění hry, která dává jen příležitost nebo spíše narážku, pověděti rozpor světa vnitřního se světem vnějším, hoře člověka nepochopeného a vzpouru jeho proti tomuto tlaku a této bídě — a dává ji tak nešťastně, že ji obyčejnému herci spíše kalí a zatemňuje, než poskytuje.

Ale Desprès jest právě proto velikou herečkou, že dovede nad hmotným dílem narýsovati jeho vyšší a vlastní duchový typ, jehož jest v tomto případě dílo jen zradou; že dovede jíti nad autorem a po případě i proti němu; že dovede odvaliti strusky, jimiž jest zasypán pramen, a rozezpívati jej písní vlastní hrudi a vlastního srdce.

Desprès jest vlastní zvláštní nekonvenční, cudná a nezvětralá krása, cosi utajeného a sevřeného, co se dobývá na povrch tíže a co se sděluje tíže, poněvadž jde z hlubších zdrojů, ale co také, vytrysknuvši konečně, podmaňuje si charakterní uměleckou mysl daleko trvalejším a pevnějším kouzlem, než jest kouzlo běžné. Vykládá svým a novým způsobem starou základní uměleckou pravdu, že umění není než uvědomělá *nutnost* — nic než nutnost. Všecko, co není nutné, odhazuje: všecko, co není nutné, jest právě již zbytečné a špatné. Odtud dojem velkosti, dojem zvláštní přísné a sevřené krásy. Její umění jest prosté, zákonné, kořenné jako bývá každé poctivé nové umění; nepodplácí si ničím diváka, nevmlouvá se v přízeň a nesmlouvá se s módou a vkusem denním; není líbivé, elegantní, parfumované; neleskne se, neblýští se: *hřeje*. Má svoji srdečnou něhu, svoji úspornou vnitřní sílu, svůj nevyšumělý, temný a vnitřní var. Jest to umění zákonně tiché a přísné, nekoketné a nezáletné, umění úsporné síly: každý podaný rys mluví o deseti, dvaceti jiných, které jej připravovaly a které padly proto, aby mohl rys daný dorůsti svojí typické síly a hloubky.

Takové jest umění paní Desprès. Proto nelíbí se oficielní Paříži, proto není populární a nebude populární, pokud zůstane takto *hutná* a *jadrná*. „Elle est beaucoup contestée“ — kritisuje se ještě hodně u nás — řekli mně dobří literáti pařížští a upřímní její ctitelé několik dní po její Noře. Není pochyby: umělecký filistr jest bylinou mezinárodní a nalezne se stejně v Paříži jako v Praze a stejně tu i tam mate si herečku s *komediantkou* a žádá od ní a vymáhá od ní světáckou prázdnotu, toilettní triky, demimondénní drzost nebo v nejlepším případě nervovou sensaci a dráždivost.

Její Nora stála ještě výše než její Jacquelina z Bernsteinovy „Okliky“. Byla nesena bohatšími tvárnými silami, silnými instinkty bezelstného srdce; zvučela vnitřní plností a celostí; čerpala z hlubokých citových pramenů. Jak nerado vpouštělo toto srdce, silné a uzavřené v sobě, pochyby, jak dlouho vzdorovalo útoku osudu, jak dlouho nemohlo pochopiti, že přistupuje k němu těžká zkouška, a jak nutně proměňovalo se pak ve vzbouřence a rebella a jaké vnitřní tragiky tu dostupovalo!

Ano, silné, cudné a jadrné jest umění paní Desprès; jest opřeno o spolehlivou podlohu, věrnou a netřesoucí se, kdy povoluje a kácí se mnohé.

V době běžné dnes, zvětralé a vyšumělé bravury herecké sestupuje k hlubším tvárným mocnostem, k vlastním zasvětitelkám a dárkyním umělecké síly.

F. X. ŠALDA.

*

DAR VOJT. RYT. LANNY UMĚLECKO-PRŮM. MUSEU V PRAZE.

Kdo zná dobře naše poměry, pochopí význam činu Lannova. Nemáme šlechty, která by vědomě podporovala a finančně vedla vývoj umělecký v zemi, nemáme dosud určité vrstvy majetných soukromníků, kteří by si pokládali ctí býti mecenáši všech podniků toho druhu a nemáme ani dosti pravého musejního, atelierního a výstavního obecenstva, jehož zájem by byl hlubší, než pouhá zvědavost. A v této době, kdy — jak se všeobecně ví — odcházejí do ciziny předměty ze soukromých sbírek nebo se o ně vyjednává, kdy jest nutno pomýšleti na zákonitou ochranu uměleckých starožitností v zemi shromážděných, odhodlává se majitel sbírky skla z nejvzácnějších, darovati ji veřejnosti v Praze a tím celé zemi. Pomíjíme-li zcela fakt, že dárce náleží k národnostní menšině v zemi, podle zásady, že pravý gentleman je vždy nestranný, spatřujeme v jeho činu vzor občanské obětavosti a důkaz čisté lásky k uměleckému předmětu.

Lanna je Pražan starého rázu, milující své město stejnou láskou jako krajané druhé národnosti, pyšný na jeho rozkvět a starostlivý o jeho budoucnost. Vnitřní hlas, ne pouhá záliba rozmarného boháče, vedl jej k mecenášství a sběratelství. Jest jisto, že Lanna se své strany učinil v jistých kruzích Prahu a některé umělce v cizině známější, než spousta časopiseckých článků. Již to má význam. Ale darování sbírky skla staví Prahu do řady míst, jichž sbírky stojí za cestu z dálky sebe větší a kulturní dosah tohoto činu znamená pro nás vrchol činnosti mecenášovy. Vyznamenání, jehož se za to Lannovi dostává postavením jeho busty v musejním sále a udělením zlaté medaille obce Pražské, nepůsobí tentokráte falešným pathosem jako prázdná formalita, ale každý jistě pociťuje, že pocta vyrovnává jen dluh hodně navršený.

Umělecko-průmyslové museum získalo takto sbírku, která svou úplností a zaokrouhleností vyvolává u odborníka pocit závisti, u umělce radost z tolika inspirujících motivů a u laika úžas nad takovým množstvím. Přes tisíc kusů, mezi nimiž jsou skoro unikáty sotva jinde dosažitelné, znamená i pro veliká musea zahraniční přírůstek neobyčejný; zde však cenu sbírky ještě zvyšuje její všestrannost. Sklo byla Lannova vášeň, pro skelné výrobky má vypěstovanou znalost a bystrý úsudek a tak tu nalezneme v jedné síni soubor všech typů, forem, zástupce všech dob a všech technik. Od antických střípků a drobných nádobek ze země vykopaných, přes středověké, sytě zbarvené nebo benátské, lehoučké a překrásně zdobené výrobky ke sklu smaltovanému v jasných, pestrých barvách, nebo rytému a broušenému, od ukázek skla perského a španělského k nejkrásnějším pracím českým, rytým, broušeným a dvojstěnným, od velikých pohárů a džbánů k drobným kalíškům a zvláštním umělůstkám – každý tvar má tu svého předchůdce i následovníka, každý typ své stupně vývojové a každý způsob zpracování svoje doklady. Kdo považí, že horečná činnost Lannova začala před 40 lety již a že skoro stejně dlouho trvá soustavné doplňování světových musei na dokonalé specielní sbírky, uzná nemožnost sestavení nové podobné sbírky za dnešních dnů, kdy takřka není kusu skla v Evropě jen poněkud cenného, jenž by nebyl zařazen ve sbírce veřejné nebo soukromé. Tím vším stoupá cena Lannova daru nesmírně. Její hmotná hodnota dá se odhadnouti, ač i ona se větší co rok, ale její hodnota kulturní je bez míry. Proto se žádný z peněžitých darů, učiněných v poslední době národnímu dobru, nevyrovná věnování Lannovu. Je to smělé slovo, ale platí v celé své váze. ZD. WIRTH.

*

PLASTIKA V PRAŽSKÝCH VEŘEJNÝCH PARCÍCH

nemá vůbec tradice. Soukromé zahrady a parky, druhdy plné života a ruchu bohatých společností, dnes vymřelé nebo zcela zrušené, nemohou tu působiti jako vzor, když byla spojitost s nimi přervána tak násilným způsobem. Založení nových parků pro široké obecenstvo je příznačné pro moderní Prahu jako pro kterékoliv město evropské. Jako všude i u nás děje se násilně a uměle a bez architektonické páteře; vkus doby chce míti surrogát krajiny spojený s novodobou kopií barokních zahrad zámeckých a tento kompromis zanechává výtvory příliš suché a prostory málo útulné. Že nebylo tu potřeby, přibrati plastiku k zvýšení účinu dekorativního nebo jen k vystavení dobrého díla pod širým nebem, to oloupilo Prahu za posledních 20 let o mnoho. Ale ani dnes není pozdě na nápravu. Pražské parky jistě časem — doba je přinutí — dojdou přetvoření a umělečtější úpravy za součinnosti architektů; nuže, do té doby je možno získati několik prací pro budoucí prospekty a kouty. Každoročně pořádají se výstavy, kde najdeme dekorativních plastik několik, ale není touhy po jich zakoupení dosud. Zde by se mohlo projeviti *pravé mecenášství obce pražské*, kdyby si všímala pravidelně, pomocí volených jurorů, vhodných děl a zakupovala některé. Nebo ještě lépe: kdyby vyhledávala umělce dekorativní schopnosti a činila přímé objednávky, na určité místo. Výsledky by se, myslím, dostavily brzo. Zmizely by ze sadů dosavadní cementové banálnosti a plechové fontány a vybavil by se z městského musea Rodinův Kovový věk. A získala by výchova k umění. Bez vysvětlování a theoretických úvodů působily by tu plastiky v plné záplavě denního jasu rhytmem svých tvarů, hrou světel a stínů, nebo zase v podvečer bizzarní konturou své hmoty, působily by výchovně na vkus kolemjdoucích a získávaly zájem pro sochaře. Možno-li umění popularisovati vůbec, jest toto jediná cesta k němu: stavěti je lidu přímo na oči, do cesty, ale ukazovati mu díla jen silná, suggestivní moci a výjimečné krásy. G.

*

Z ČASOPISŮ.

V prvních čtyřech číslech letošní *Kunst und Künstler* vyšly v překladě zajímavé *Vzpomínky* anglického spisovatele *George Moore-a*. George Moore přišel jako mladý hoch do Paříže a stýkal se s mladými literáty a malíři v kavárně Nouvelle Athènes v době velkých bitev impressionismu. Chodíval tam Manet i Degas, Pissaro, Monet, Sisley a Renoir. Moore zůstal s nimi se všemi ve spojení po leta, a nyní, starý pán, vypravuje o dojmech, které v něm zanechaly tyto osobní styky i jejich umění. Píše své mládí, a všechna jeho svěžest se mu vrátila; vypravuje o starých přátelích, popisuje jejich obrazy a svoje dojmy, všechno lehce a dosti rozházeně, jako někdo, komu se vybavují myšlénky z plnosti vzpomínek a jedna vyvolává druhou; nehledí je ani dost málo korrigovati nebo podpírati dodatečnými studiemi nebo pátráním.

Není také dokumentární a nespoléhal bych mnoho na fakta, jež uvádí. Je sice pravda, že u Renoira po dlouhé periodě zralosti nastala také doba úpadku, a že se v něm ozval na stará kolena bývalý malíř porcelánu, ale že by změna byla nastala tak náhle a byla zaviněna právě jen

návštěvou Benátek, jak vypráví Moore, je při nejmenším pochybno. Také co tvrdí o Cézannovi, jak dbal o svoje studie tak málo, že je až nechával ležet na poli, kde pracoval, a teprve v době, kdy se začínaly kupovat, číhávali prý jeho syn a dcera někde ve křoví a sbírali je po něm — to zní trochu příliš anekdotově a málo věrohodně vedle střízlivých zpráv Duretových.

Ale dokumenty může sbírati kdokoli. Moore dovede něco více: dovede vám lidsky přiblížit tyto mistry, které moderní kritika zahalila spletitým pásmem theorií a dodatečných úvah a oddálila do nelidskosti. Co záměrů a plánů napodkládá se dnes těmto poctivým, vášnivým malířům, kterým šlo vlastně jen o jedno: o dobré malování, jak mu sami rozuměli!

Tak jim rozuměl také Moore, který dovede malbu ku podivu malířsky chápat. Nic není více vzdáleno běžné esthetické fraseologie než jeho článek: živé pohyblivé věty, z nichž cítíte zcela osobní vztahy k lidem i k dílu; taková podobizna od Maneta, krajina Sisleyeova nebo ženský akt Renoirův byly Mooreovi skutečnou životní událostí.

Je zcela subjektivní, má své předsudky a sympathie a mluví zřejmě jen za sebe. Ale tyto předsudky jsou vždycky opravdu jen jeho; předsudkům módy a doby nepodléhá ani nejméně.

Lokalní patriotismus na př. je mu naprosto cizí, a rozhodnost, s jakou se ohražuje proti tomu, aby byli Monet nebo Sisley považováni snad za žáky jeho velkých krajanů Constablea a Turnera, nebo obdiv Francouzů jako jediného a největšího uměleckého národa, přímo dovršitelů Renaissance, — najde si jistě stěží rovných mezi Angličany. Ale obdiv nečiní ho nikdy nekritickým. Jemnost, s jakou dává přednost Sisleyovi před Monetem a vystihuje a liší mezi kvalitami a slabostmi Renoirova umění — tou troškou vulgarnosti, která u něho často prokmitá —, je vzácná u kritika, který napsal jistě mnoho kritik za svoji dlouhou karieru: svůj kritický smysl si zachoval ku podivu neotřelý.

Nejblíže mu stál patrně Manet. Nečetl jsem dosud tak krásnou charakteristiku a tak jasný výklad Manetova umění, toho statečného umění, říká Moore, které neznalo studu ani vytáček, které se obíralo jen tím, oč se Manet opravdu zajímal, a pomíjelo chladnokrevně všechno ostatní, které nedbalo ohledů ani předsudků. Manet opravdu přemyslil celý život znova ve svém díle, a ku podivu upřímně a cele. Stály by za překlad ty otevřené, jasné věty, kterými Moore mluví o svém zamilovaném mistru. Ani on se neostýchá: píše, jako Manet maluje, otevřeně a beze studu. Co ho nezajímá, pomine klidně, co se mu zdá důležito, opakuje dvakrát i třikrát skoro týmiž slovy, a zastaví se pojednou, zapomene se pod náhlým dojmem vzpomínky a oddá se jí na chvíli celý. Tak spadl jakoby s nebe do jeho článku překrásný popis Rembrandtova ženského portretu ze Salon Carré v Louvru, právě tam, kde se chystal autor provádět paralellu mezi Degasem a Lionardem da Vincim, „dvěma intellektuelními malíři."

Degas mu zřejmě není sympathický, a Moore se neostýchá ho pomlouvat. Věc vzácná u literáta: staví nesmírně vysoko malířské ingenium Manetovo, kdežto Degasova neobyčejná intelligence mu patrně překáží. Manet je mu instinkt, Degas intellekt — ale tu přehání Moore jako každý, kdo obětuje složitost zjevu prosté výraznosti: ani jeden, ani druhý nejsou jimi výlučně. Bylo by jistě správno dáti s Moorem přednost Manetovu malířskému instinktu, kdyby Degasova kritická intelligence měla býti náhražkou za malířské kvality jeho díla. Že tomu tak není, ví každý, kdo viděl několik Degasových originálů. Jeho intelligence je plus, přídavek k velikým darům malířským a kreslířským, a že se kritická intelligence shodne zvláště s kreslířským talentem, dokazuje on nejlépe. Právě Manetovi toto plus čas od času bolestně scházelo, i jako člověku vkusu: stačí připomenouti jeho „Lovce lvů" z poslední jeho doby, v uspořádání nevkusného až do komičnosti, které byl Degas vždycky neschopen.

Ale ovšem, dar všech darů, dobré malování! Jak je cenili oba, Degas i Moore, dokazuje jedna z jeho rozkošných anekdot. Degas, jehož Moore pomlouvá, že v něm malíř později ustupoval collectioneurovi, ukazujemu Ingresův obraz, který právě koupil, mythologii, Jupitera. Vedle visí na stěně hruška od Maneta, malý obrázek, 16×20 cm.*) Moore: „Přiznám se vám, vlastně je mi ta hruška milejší". A Degas na to: „Já ji tam pověsil, protože hruška, když je takto malována, přikryje každého pambíčka!" — Mezi reprodukcemi, dosti náhodně vybranými, které provázejí článek, je také podobizna Mooreova od Maneta a jeden překrásný Monetův obraz, Boulevard des capucins v Paříži.

*

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

V zanedbané rubrice domácích výstav nutno pro úplnost registrovati předvánoční výstavu Jednoty umělců výtvarných, kde se dostala ke slovu mladší generace spolku, aniž přinesla zvláště něco význačného, a XXI. výstavu Manesa pod zahradou Kinského, v roce již druhou, která rovněž až na dva tři případy nepřidala k ustálené fysiognomii vystavovatelů nic nového.

Rudolfinum hostilo posmrtnou výstavu Meunierovu. Nebyla nejzdařilejší; sochař-

*) Čís. 310 Duretova seznamu.

skou činnost mistrovu nevyčerpávala nikterak; některé z nejvýznačnějších prací jednak scházely úplně, jednak byly vystaveny v malých prodejných replikách, které někdy až diskreditovaly vzpomínku na velké originály, jak se nám po léta ustálily v mysli. A střed celé výstavy, velký Pomník Práce, působil svým jaksi provisorním sestavením i tou divnou směsí nepřekonaného akademismu a zase krásně bezprostředního života neklidně a neuspokojivě... Nicméně výsledný dojem výstavy potvrdil celkem obraz mrtvého mistra: nebyl to velký živelný genius, přetvořitel celého umění, ale krásně mužný talent velké opravdovosti, poctivosti a síly. — Nový byl nám v Praze Meunier-malíř, a malíř velmi ryzí v některých motivech krajinářských.

*

Výstava spolku německých umělců v Čechách, rovněž ve velké dvoraně Rudolfinské, hlásí se sympatickým Úvodem v katalogu o pozornost pro práci své mladé generace. Dojem početné a rozmanité výstavy není však daleko tak sympatický. Je tu řada snaživých mladých lidí, zaujatých všemožnými moderními směry a snahami, podléhajících vlivům přímých učitelů i obdivovaných vzorů, ale prozrazujících málo bezprostředního přilnutí k přírodě a dosud velmi málo té vnitřní nutnosti a přesvědčení, jež nenahradí žádná naučená ani přejatá obratnost.

Opravdová malířská vloha prokmitá u pana Karse i jeho přehnanou Liebermannovskou manýrou, i u p. Oppenheimera jeho ještě školáckou přičinlivostí; p. R. Teschner kazí si mnohý vtipný nápad násilnými schválnostmi; nešťastný Biedermeierstyl přímo zuří u pana Wierera; pp. Kubin a Brömse zastupují německou fantastiku známé faktury; z řady ostatních vystupuje také málokdo k individuelní odlišnosti ať v dobrém ať ve zlém. Výstavu oživuje několik obratných keramických pokusů vídeňské marky a loutky a hračky p. Teschnerovy.

*

FORUM.

Fr. S. Procházka potvrdil jen svojí polemickou prósou ve „Zvonu" z 8. II., že jest v pravdě autorem ubohého „Semence", kterým jsem jej demaskoval v 1. čísle Volných Směrů· Ano, *tato* prósa přísluší k *onomu* verši jako rub a líc téhož žalostného cáru, jako rub a líc téhož falešného bezcenného peníze.

Vystupoval-li ve svých satirách jako poškozený literární hokynář, vede si ve své nové polemice jako přistižený revertent. Ano, tak vedou si všichni lidé polapení na křivých a temných stezkách, posvítíš-li si na ně lucernou pravdy: spílají, kopou, plivají, bijí slepě kolem sebe — poskytují totéž divadlo úplné lidské kleslosti jako Procházka ve „Zvonu". To je známá stará historie, a musí na ni býti připraven každý, kdo ve službách vyšší idee jest přinucen obírati se jimi.

Já zanášel se knížkou Procházkovou (jejíž surovost dokázal jsem i citátem a na jejíž obranu nedovede říci autor ani slovíčka) jen jako *symptomem:* symptomem bídy určitých literárních kruhů, jichž jest Procházka mluvčím. *O to* mně šlo a ne o bezvýznamnou literární nullu, jakou jest Procházka sám o sobě — a odpovědi mělo se mně dostat od lidí à la pp. Jirásek, Winter, Thomayer, od lidí z redakčního kruhu „Zvonu", od mužů, o jichž uměleckých kvalitách mám a mohu míti leckterou pochybu, ale o jichž ušlechtilosti lidské *nechtěl* jsem míti takových pochyb. To byl smysl mojí glossy, jistě čestný a mužný, a na ni dostalo by se mně v každé jiné zemi také mužné a čestné odpovědi — jen v Čechách a v orgánu akademiků „Zvonu" jest možno odpověděti na ni zuřením Procházkovským. F. X. ŠALDA.

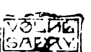
*

— „Venkov" z 10. února přinesl proti mně pustě štvavý a denunciantský článeček podepsaný šifrou R. Jest pravděpodobně z pera jakéhosi *Jeana Rowalskiho* recte *Bačkovského*, který podělkuje v literární rubrice „Venkova" a jiných deníků a odvděčuje se tímto velmi pochybným způsobem svému chlebodárci. Nebudu vyvraceti článku, který není nic než *lež a štvaní*; každý, kdo četl moji noticku o p. Hilbertovi v 1. čísle V. Směrů ví, že jsem se nedotknul *v ničem* jeho soukromého života; ví, že jsem kritisoval jen jeho literární názory a myšlenkový a literární charakter — cosi, k čemu mám nejplnější právo; každý věci znalý ví, že jsem správně podal soud p. Hilbertův o významu dramat Hugových atd. S tím, co ztropil p. Rowalski ve „Venkově", se nepolemisuje; to je pouhá literární ničemnost a ubohost: ta se jen prostě přibíjí. Slovo moje obrací se zde k p. Hilbertovi. Co jsem o něm napsal, napsal jsem po nejbedlivějším uvážení: odpovídám za každé slovo, ale *jen* p. Hilbertovi. *Jen on* má právo, tázati se mne nebo žádati vysvětlení. *A jen jemu* dostane se ho ode mne.

Ale *jednou pro vždy*: nebudu se přít o svoji glossu, ani o jiné projevy svého kritického soudu o p. Hilbertovi, které snad ještě napíšu, ani s jeho literárními kmotry a bratranci, patrony a lokaji, ani se společky a listy, pobouřenými buď jím nebo jeho přáteli.

Jsme ještě, doufám, v literatuře a v umění — a ne v demagogii volební kampaně.

14. 2. 1907. F. X. ŠALDA.



MAURICE DENNIS.
HOLD CÉZANNOVI.



▪ PAUL CÉZANNE. ▪
VLASTNÍ PODOBIZNA.

J. MEIER-GRAEFE:

PAUL CÉZANNE.

Cézanne byl v kruhu batignolské školy, jenž se utvořil kolem Maneta, revolucionářem. Rozumí se, že tu neplatí za rozhodující princip kolorismus všech těch lidí, — ten byl u každého jiný, — nýbrž jejich plošné malování. V tom překonával Cézanne i vůdce. Lze předpokládati, že vždycky v dobách růstu věc, o niž se usiluje, kvasí zároveň také jednotlivě, a vůdcem se stane, kdo má nejlepší hlas. K tomu se Cézanne dokonce nehodil. Byla to zcela uzavřená povaha; z mladého pokolení ho nikdo nikdy nespatřil; umělci, kteří mu děkují za vše, nevyměnili s ním nikdy slova. Časem se pochybuje, jestli vůbec kdy žil. Od té doby, co byl u dra. Gacheta, opustil sotva více po mém vědomí francouzský jih. Bydlil prý v Aix. Gachet líčí ho co pravou protivu van Goghovu, zcela neschopna mlu-



CÉZANNE.
KRAJINA.

viti o svých zámyslech, zcela nevědomého, svazek pudů, jichž dělení se úzkostně vyhýbal.

Jeho důslednost byla tedy čistě záležitostí smyslů, podával, co mohl a chtěl. Aní o atom více; v zevnějších věcech ani tolik. Nevystačilo to časem ani k pokrytí nepatrných bílých míst, nad nimiž si dnes zoufají poctiví majitelé jeho obrazů; druzí je přimalují sami. Ale toto vnější není o nic více ani méně než vytřepaný roh krásného starého koberce. Často přišel také celý koberec o poslední vrstvu. A i to sneseme lehko, neboť tkanivo je vždycky obdivuhodné, i kde ukazuje jen několik nití.

Cézannova bytost vedla k tomu, aby zůstal neznám. Jako Guysovi a van Goghovi nenapadalo ani jemu, aby své obrazy podpisoval, nedával jiná znamení života než obrazy, a ty se mu musily vyrvat. Není tedy divu, že sestaral, než napadlo nepatrné částce jeho krajanů, aby si ho povšimli. Teprve od několika let se s ním začíná počítat na trhu. Jako van Gogh vděčí to i on malému krámku Vollardovu v Rue Laffitte, jednomu z těch podivuhodných obchodníků, jací se najdou jen v Paříži, kteří mají časem větší smysl pro umění, t. j. jsou obdařeni bezpečnějším pudem než milovníci umění. Velkou událostí pro něho byla dražba sbírky jeho přítele Choqueta v letě 1899 u Petita. Po tři parná odpoledne uprostřed mrtvé sezony, kdy jindy ani myš v Paříži nezůstane, rvali se o jeho nejlepší věci, které nashromáždil podivín vyhlašovaný ještě včera za blázna.

Není-li toto nadšení jen až do přepjatosti vyhnaný snobismus, pak je pozoruhodné. Neboť nečítáme-li van Gogha, nekladl nikdo v moderním umění přizpůsobivosti esthetického vnímání silnější požadavky než Cézanne. Chcete-li ho analysovati, najde se Delacroix a Daumier,



PAUL CÉZANNE.
VOZOVÁ CESTA

a Holanďani. Někdy byste myslili, že znával starého Am. Gautiera, přítele Murgerova, jenž maloval ta nádherná zátiší. Ale vedle toho všeho překvapuje cosi zcela jiného, co zůstává záhadným, ba co se na dálku jeví jako čiré šílenství. Je to zvětšení, při němž nevíte dobře, co vlastně je zvětšováno. Každé umění je přeháněním v některém smyslu; zde překvapuje, že se smysl skrývá. Vidím-li krásný černý kočičí hřbet, mívám často velmi příjemný pocit. V čem to vězí? Ne pouze v barvě, neboť chybí srsti kontrast; je to pocit hmatový, spojený s radostí nad černí, která se zdá jednotlivými sotva postižitelnými vlásky ještě hlubší. Stává se náhodou, že je kočka v pokoji nebo že stojí před podivuhodně plavou zdí. Mimo to problyskují mezi tím její oči, které vlastně nevidím, a štíhlé nohy se pohybují, aniž by je moje oči sledovaly. To všechno dává čerň kočičí srsti.

Ale jak je cosi takového možno v obraze? Je tu vyloučena latentní potřeba hmatu, jež hraje u milovníků koček nemalou roli, a přece mám ještě silnější pocit požitku. Pohyb je vyloučen, jedná se o pitomé zátiší, zátiší nemají nohy; nicméně cítím doslova, jak cosi v mé pupile živě cuká, jako nakaženo pohybem, jenž se odehrává v jakési vyšší dimensi. Schází také podivuhodné, náhodné působení pokojové stěny, jež kočce prospívala, protože poskytovala množství malých kontrastů její černi; zde je to velká, plochá rovina, jež přímo vbíhá do rámu, a přece nachází se v obraze, v těch třech nebo čtyřech barvách množství nekonečně stupňovaných kontrastů. S barevnou theorií moderních nelze tu nic dělat. U Bernheimů visí jeho věci, které dokazují pravý opak; černé obrazy: na prkně stojí před šedým pozadím zelená konvice na kávu a zelený hrnec. Stíny jsou černé jako smola a sice



CÉZANNE.
ZÁTIŠÍ.

ne z nedopatření, nýbrž jako ohromné cáry, jež tvoří hlavní živel obrazu. Pan Hessel má stěnu šesti Cézannů, je to jeden ze sedmi divů světa — nejrůznorodější předměty působí tam spolu gobelinově. Máte pocit, že jsou tu rámy zcela zbytečny, že by bylo možno obrazy k sobě přišít, že je možno dělati s nimi všechno, co se dělává s kusem sukna, aniž by vlastní, podstatná jich cena vyšla v niveč. Bylo by možno Cézannův kolorismus srovnati s jakýmsi kaleidoskopem, v němž se viděné střásá dohromady; a on střásá takovým způsobem, že se tvoří mosaikové obrazy neslýchaně silných barevných kontrastů. Zdá se, že souvislost vzniká skoro nahodile, a přece náleží celek skoro nepochopitelně dohromady. Jeho harmonie jsou tak silné, že je člověk v pokušení uvěřiti, že jest dána barvě, pouhé barvě stejně silná přesvědčivá moc jako rythmické linii. On užívá časem komposice, jež s pravou rozkoší vyhledává banalnost; náhoda nemůže nešikovněji hoditi pár jablek a hrušek na stůl, než je on tam položí; nelze při tom postihnouti ani atom úmyslnosti. Jeho zátiší jsou si k nerozeznání podobna. Jak často maloval ten směšně smáčknutý servítek s talířem, hrncem a s ovocem! A mně bylo ještě vždycky, když jsem uviděl takové Cézannovo zátiší, jako bych byl potkal půl tuctu neslýchaně primitivních skulptur nebo cosi podobného. Působí primitivně, aniž by se o to sebe méně snažil; primitivně v účinku, totiž v tom ledovém pocitu velikosti, jež jest nám požitkem na prastarých podařených věcech, — stylově bez pomoci linie, jen tou báječnou barevnou mosaikou, která — je skoro nesmyslno



PAUL CÉZANNE.
■ KOUPÁNÍ. ■



PAUL CÉZANNE.
ŽENA NA POHOVCE.



CÉZANNE.
ZÁTIŠÍ.

říci něco takového — vyjadřuje jen nejpřesnější věcnost. A to je ze všeho nejpodivuhodnější tato mosaika podává v dojmu nejpřilehavější podobu skutečnosti. Takové Cézannovské jablko je zmoženo jako šaty u Velasqueza, s tou jistou samozřejmostí, kterou nelze otřásti. Nic mu není vzdálenější než vystupování revolucionáře, nemyslíme-li snad právě na jeho akty venku, v nichž se probouzí Daumier. Je daleko tišší než později van Gogh; způsob jeho nanášení barev jeví se manýrovanějším, maluje tence vedle barevných brázd Goghových. Je stejně vzdálen rozkládací manýry novoimpressionistů, působí spíše holandsky; často lze ho považovati za nepřímého následníka van der Meerova. Maluje život jako onen svoje koberce. Jen že melodie, k níž Holanďané potřebují mnohohlasé, složité akkordy, jest u něho převedena na čistší, silnější jednotlivé tony. A pak, jak již řečeno, nemyslí ani nejméně na líbivý přednes. Jeho akty vyhlížejí jako rozsekané cucky masa. Zdá se, že v nich šlape nohama po vší anatomii, je to jen tlusté, neupravené maso, a přece žije, jenže vás nikdy nenapadne sáhnout po něm rukou; chtěli byste je vssát očima. V jeho dešťových krajinách zdá se, že je zaplavena celá příroda, a přece není tam nic z realistických úskoků, jichž pomocí osvědčení krajináři vyrábějí déšť co nejmokřejší. Nenamaloval nikdy jediný reflex sluneční, a přece vězí v jeho obrazech světlo, jež může býti nebezpečno pro sousedy, kteří nejsou zcela stejně vyzbrojeni. Náleží k Manetově generaci a je evangeliem nejmladších. Jmenují ho mudrcem. Oltář, u něhož on sám se modlí, jest Delacroix. Stačí viděti jeho kopie dle malíře Medei. On vybavuje, co v Delacroixových obrazech tušíme; vymaluje z nich, co Dela-



PAUL CÉZANNE.
Z FONTAINEBLAU.

croix sám kdysi, když kopíroval Rubense, vymaloval z velkého Fláma, a co našel také Rubens, když kopíroval Italiany. Jak jeden druhého podávali, v tom je celá historie malebnosti v našem novém umění.

Cézanne jest o rok mladší než Zola, tedy z r. 1839. Zola měl doma ještě ranné obrazy z první polovice šedesátých let, když byl přítel ještě pod bezprostředním vlivem Delacroixovým romantikem Vollard koupil ve dražbě Zolovy pozůstalosti velký stkvostný „Únos“ z r. 65, romantickou to episodu, ovšem vězela episoda spíše ve smělém vytržení než v předmětě. První počátky Cézannovy lze prokázati v r. 1858. Z toho roku pochází „Osel“ u Vollarda, malá grisaille, jež by mohla býti od bratří Le Nainů ze 17. století, a řada neurčitých holandských scen, jež snad umělec dle drobných mistrů v Marseilských galeriích kopíroval. Již r. 1859 v lehkém obrázku „Ženy s papouškem“ (v témže majetku) lze tušiti Cézanna. Dáma u otevřeného okna drží na ruce papouška. Drsný způsob upomíná na nějakého sběhlého žáka Frans Halsova, jenže ten by nebyl nikdy našel zcela svobodné traktování listí, jež část okna pokrývá. Množství malých často na dřevo malovaných krajin náleží do této doby nebo málo pozdější; jsou to zkoušky palety, jež odhadne za Cézanny, i kdo od něho nikdy neviděl tak časné věci; štětec má již tu zvláštní zuřivost u vedení, ač netvoří ještě nic konkretního.

Velký Cézanne povstal, když ještě v šedesátých letech pod zcela vnějším vlivem Courbetovým — stejně vnějším asi jako u Leibla, ale nepostrádatelným — maloval stkvostné černé portrety a zátiší,



■ PAUL CÉZANNE. ■
NORMANDSKÁ KRAJINA.



CÉZANNE.
NÁČRT.

také on každé technice vlastní zcela zvláštní duch a učinil ji tím vynikající. Za to podržel to prapůvodní, co se u Moneta a Pissarra vyčerpává v technických proměnách. Ani Monet nebyl nikdy silnějším než v sedmdesátých letech. Nelze mu ani dosti děkovati za nesmírné raffinování výrazových prostředků, ale stálo ho něco z jeho síly. Cézanne prý časem pověděl zcela bez přípravy o Monetovi stkvělé věci, které dokazovaly jeho pevné přesvědčení o přednostech nové techniky; rozhodně nebyl v tom novotářem, nýbrž následoval pohodlně, aby pak ve svém způsobu využil svého podivuhodného oka ještě s daleko větším mistrovstvím než druzí. V přechodní době, bohaté na půvaby, maluje úžasné vzdušné studie, skizzy, v nichž jest jen jedno zcela dokonalé, z nichž jedno jsem popsal. Pak přišla perioda Auverská kolem r. 70. S Pissarrem a Vignonem maloval v zamilované krajině Daubignyho ty krásné krajiny, nejsilnější a nejširší jaké vůbec povstaly v sedmdesátých letech. Podobají se současným Pissarrům, jež budou snad jednou oceněny nad všechny pozdější umělcovy práce, tak jsou bohaty v tónu, tak plny barevného hýření. Cézannovy práce mají více mužnosti, přísnější disposici, větší smělost v massách. Zdravá porce Courbeta se u něho vždycky udržela. Jistou drsnost ve stavbě, jež v jeho nejlepších malbách tryská jako šampaňské, neztratil nikdy. Následoval Pissarra ve vývoji k světlému nazírání, jemuž učil Monet. Cézanne se dle všeho nikdy tolik nestaral o obrození techniky jako druzí impressionisté. Nebýt Pissarra, byl by asi maloval dál ve svých černých a byl by se při tom stal sotva méně závažným umělcem. Jako Manet vdechl atmosfera. Obraz u hraběte Kesslera, jeden z nejlepších, může pocházeti asi z první polovice osmdesátých let, z nejbohatší a nejplodnější periody umělcovy. Paleta jest u srovnání se staršími krajinami mnohem čistší; jest zcela tence spřízněna, bělošedé plátno všude prokmitá, zvláště v popředí, kde zcela řídká zeleň kryje půdu skoro aquarelově lehce. Kde rostou stromy, táhne se světlá cesta, jež se omezuje na světlou žlutou, šedou a stopy modré, které oživují bohatěji tón plátna; pak přijde zase zelené pole, ohraničené zelenějšími skvrnami, jinak zcela v témže tónu jako popředí. To je odděleno od pole ležícího za ním relativně nejbohatší škálou zeleného nízkého křoví. Toto bohatství umožňuje zřejmě vyslovenou oranž pole, která se zase vzadu ztrácí ve světlejší tóny. Průčelí domečku jest téhož tónu jako cesta napřed u stromů, jen trochu zřetelněji posázeno žlutou, střecha stejně

cihlově oranžová jako pole. Ve velkém nebi převládá zcela lehká modrá, jež neustále bojuje s tónem plátna, který zřejmě vyniká tam, kde tvoří stromy své zelené vrcholky.

Toto prosvítání plátna různými barvami, společnost této různosti a vlnitá stavba koloristicky rovnocenných plánů tvoří vzduch, který u těchto Cézannů přímo dýcháte.

Odtud vede jen krok k obrazům z r. 86, které přinášejí v mistrné hotovosti, co bylo dříve jen skizzou.

Nebude nikdy více možno hleděti na Provence, aniž bychom nevzpomněli na Cézanna; on ji maloval s pravým fanatismem, jenž vynalézá zvláštní malování aby vystihl zvláštnost, která jen jí náleží. Ostře stojí před námi, zdá se, že nacházíme v obrazech na sta detailů. Vskutku jest to zase jen barva a vzduch a struktura drobných tahů štětce, jež tvoří znova tu podivuhodnou zemi v ještě podivuhodnějším přenesení. I tu jest ještě do jisté míry podoben Pissarrovi: v témže stupni jako před tím, což může býti při tak různých temperamentech vždy jen velmi nepatrně. Jako Manet obohacoval se Cézanne stále více, nevzdal se nikdy svých dřívějších vymožeností, má dokonce i v tuto dobu ještě cosi z Delacroix. Přirozeně velkodechá romantika, která měla ještě ve velkých černých zátiších místo, musila tu ustoupiti vytříbenému pořádku; ale základní vlastnost, báječná živost u vedení štětce, kterou Delacroix vynikal, jeho umění stavěti s barvou se udrželo. Pissarro stal se v tu dobu u vedení štětce jednotvárným, blížil se své novoimpressionistické periodě; u Cézanna posmívá se rozmanitost v kladení drobných tahů štětcem každému systému a zůstává při tom v nejvyšším smyslu systematickou.



P. CÉZANNE.
PODOBIZNA.

Instinkt, který ho vždycky vedl, dal mu i zde nekonečnou plnost, a těchto obrazů užijete jakýmsi fysickým pudem. Cézanne maluje výheň své domoviny, a při jeho krajinách se rozehřejete; líčí vypálenou rudou zemi, pod níž cítíte tvrdé kamení, jež vyzařuje žár nashromážděný po staletí. Skvostně občerstvuje bujná vegetace vedle té slunečné výhně, zeleň, jež všude napájí půdu jako chladná voda. Zcela nízko klesá na to věčné nebe ve všech odstínech nejčistšího safíru. Země jest pouze nepatrným přerušením této věčné modře.

V těchto malbách, jež v první chvíli srovnány s dramaticky pohnutými pracemi dřívějšími se zdají nezávažnými, v tomto splývání barev ve zcela přirozený obraz, v čistotě palety, jež se omezuje na červenou, oranž, modrou a zelenou a každý odstín vyjadřuje s největší bohatostí, v této úplné harmoničnosti

zcela přirozeného vkusu slaví Cézannovo umění nesmrtelné triumfy.

Tady se naučil van Gogh vyplývání červeni z oranže, hlubokou podstatu koloristických zázraků. Duret má ve svém majetku vedle stkvělého malého Cézanne z této doby, „les terres rouges", dva z nejúžasnějších van Goghů, jež mohou platiti za bezprostřední pokračování Mistra: sírově žluté domky s hluboce modrými střechami a světle modrým kouřem, kolem nichž planou lesy purpurových stromů. Jsou to koberce utkané ze žluté, modré a hlavně červené, tentokráte výjimečně zcela ploše malované, zcela ornamentálně obtažené stejnoměrně červenými konturami, jež rámují vzácné purpurové tony ve svítící oheň.

I van Gogh byl tak poctivá povaha jako Cézanne; tvořil právě tak z nitra, tak že po prvním překvapení začneme stopovati přírodu a mluviti o realismu. Hallucinace nad planoucí zemí Cézannovou, jaké tam mohou vzniknouti, když k ní přistoupí genialní oči. Van Gogh nebyl si jistě vědom, že odvozoval z velkých předchůdců velké dekorační formulky. Kdo kdy obsáhne bohatství, které skrývají!

(ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST.)



CÉZANNE.
ZÁTIŠÍ.



■ PAUL CÉZANNE. ■
NÁČRT Z NORMANDIE.



PAUL CÉZANNE.
Z NORMANDIE.



CÉZANNE.
NA ZEMI.
(NÁČRT.)



P. CÉZANNE.
Z ATELIERU.

D. S. MEREŽKOVSKIJ:

MONNA LISA GIOCONDA.

1503—1506.

Autorisovaný překlad ŽOFIE POHORECKÉ.

Paní Růženě Svobodové.

> V podzemní jeskyni byl veliký soumrak. Když jsem tam chvíli pobyl, probudil se ve mně a zápasil dvojí pocit: bázeň a zvědavost — bázeň, prozkoumávati dále jeskyni, a zvědavost, neskrývá-li se tu nějaké podivuhodné tajemství. —
>
> Se là dentro fusse alcuna miracolosa cosa. *Leonardo da Vinci.*

Leonardo psal ve své „Knize o malířství“: „K portretování mám zvláštní dílnu, podlouhlý, čtyřhranný dvůr, 10 loket široký a dvacet loket dlouhý, jehož stěny, ústřeškem opatřené, natřeny jsou na černo, a mají plátěnou střechu, která, dle potřeby stažena neb rozvinuta, poskytuje ochrany od slunce. Bez této plátěné střechy možno malovati jen při kalném, mlhavém počasí, aneb než nastane soumrak. Toto osvětlení je nejvýhodnější a nejlepší.“

Tento dvůr k portretování zařídil si v domě svého hospodáře, messira Piera di Barto Martelli, váženého měšťana florentského a vládního komisaře, milovníka matematiky, muže moudrého a přátelsky mu nakloněného. Bylo to v druhém domě po levé straně ulice Via dei Martelli, směrem z Piazzy di San Giovanni k Palazzo Medici.

Tichý, teplý a mlhavý den ku konci jara r. 1505 nalezl zde mistra při práci. Slunce kalně prosvitalo vlhkými mračny a vrhalo jemné, tajuplné, jakoby z kouře vzniklé stíny, které Leonardo měl nejraději, a jež, dle jeho slov, dodávaly „ženským obličejům zvláštní krásy“.

„Což skutečně nepřijde?“ Myslil na tu, jejíž obraz s neobyčejnou vytrvalostí a horlivostí maloval již skoro tři roky.

Připravoval své dílny k jejímu přijetí. Giovanni Boltraffio tajně jej pozoroval a byl překvapen jeho vzrušením, které mohlo býti označeno téměř jako netrpělivost a jež až do teďka bylo mistrovi tak cizím.

Leonardo urovnával na nástěnném prkně různé štětce, palety, hrníčky s barvami, které dočasným stáním pokryty byly světlou vrstvou klihovou, podobající se ledu, s portrétu na pohyblivém třínohém podstavci, nazvaném leggio, sňal plátěnou roušku, spustil ve fontáně, zařízené uprostřed dvora, vodotrysk, jehož stříky dopadaly na skleněné polokoule a vyluzovaly tak zvláštní, tichou hudbu. Kolem vodní nádržky kvetly její zamilované květiny, jež on sám zasadil a pěstoval — bílé kosatce. Přinesl v koši nakrájené kousky chleba pro krotkou laň, která chodila zde po dvoře, a již ona obyčejně vlastnoručně krmívala; narovnal vysoký koberec před její židlí, vyřezávanou z tvrdého dubu. Na tomto koberci, obvyklém svém místě, předl bílý kocour, kterého koupil jen pro její zábavu. Zvíře bylo neobyčejného druhu; pocházelo z Asie a mělo různobarvé oči: pravé žluté jako topas, levé modré jako safír.

Andrea Salaino přinesl noty a počal laditi svoji violu. Přišel ještě jeden hudebník, jménem Atalante. Leonardo znal jej ještě z Milána, ode dvora vévody Mora. Hrál neobyčejně krásně na stříbrné loutně, již umělec vynalezl a jež měla podobu koňské lebky.

Nejslavnější hudebníci, pěvci, vypravěči, básníci, nejduchaplnější společníci zváni bývali k Leonardovi, aby bavili paní, již maloval, a aby jí zaháněli dlouhou chvíli.

Studoval při tom na její tváři myšlenky a pocity, které budila v ní zábava, vypravování a hudba. Poslední dobou byly tyto schůzky řidší, neboť věděl, že není jich už třeba, že ona i bez nich nebude se nuditi. Jen hudbu ponechal, která oběma usnadňovala práci, neboť ona též účastnila se tvorby svého portrétu.

Vše bylo připraveno, ale ona stále ještě nepřicházela.

„Což skutečně nepřijde?“ myslil si. „Světlo i stín jsou dnes jako schválně pro ni stvořeny. Mám pro ni poslat? Ale vždyť ví, jak na ni čekám. Musí přijíti!“

Giovanni viděl, jak vzrůstalo netrpělivé jeho vzrušení.

Náhle slabé zavanutí větru odklonilo střik vodometu; skla zazněla; kalichy bí-

lých kosatců zachvěly se pod popraškem vody. Dobře větřící laň napjala šiji a naslouchala. Ačkoli Giovanni ničeho ještě neslyšel, uhodl na obličeji svého mistra, že přichází.

S pokorným pozdravem vstoupila nejdříve sestra Kamila, jeptiška-novicka, která bydlila u ní v domě a pokaždé doprovázela ji do dílny umělcovy. Měla ve zvyku, vzdalovati se a stávati se neviditelnou, usedajíc skromně v některém koutku s modlitební knihou v ruce; nezdvihla očí a nemluvila slova, takže Leonardo za celá tři léta nezaslechl téměř jejího hlasu.

Ta, jež všemi byla zde očekávána, kráčela Kamile v zápětí: žena kolem třicítky, v prostém, tmavém šatě, s průhledným, tmavým závojem, který splýval až do prostřed čela — Monna Lisa Gioconda.

Boltraffio věděl, že je z Neapole z velmi starého rodu, dcerou kdysi velmi bohatého, ale za vpádu Francouzů v roce 1495 zchudlého šlechtice Antonia Gerardiniho, a chotí florentského měšťana Francesca del Giocondo. Messir Gi condo oženil se roku 1481 s dcerou Mariana Rucellai. Ale zemřela po dvou létech, i oženil se s Tommaseou Villani; a když i ta odešla cestou všech, oženil se po třetí, a sice s Monnou Lisou. Když Leonardo maloval její portrét, bylo mu padesát a messiru Giocondovi pětačtyřicet let. Byl jedním z dvanácti anzianů (starších) a brzy měl se státi priorem (představeným). Všední člověk, jakých je mnoho a všude, ani hezký, ani ošklivý, avšak neobyčejně činný, spořivý, a pro svůj úřad i pro správu svých statků velmi vážený. Elegantní, mladá žena zdála se mu býti nejpřiměřenější ozdobou jeho domu. Avšak krása jeho ženy měla pro něho menší cenu než ušlechtilost nové odrůdy sicilských volů, nebo výhodné clo ze surových koží ovčích. Vyprávělo se, že Monna Lisa nevzala si jej z lásky, nýbrž jen po přání svého otce, když byl první její muž dobrovolnou smrtí na bojišti zemřel. Kolovaly ještě jiné pověsti, snad jen utrhačné klepy, o vášnivých, vytrvalých ctitelích, kteří však marně se jí dvořili. Ostatně zlí jazykové — a těch bylo ve Florencii nemálo — nemohli o Monně Lise říci nic špatného. Tichá, skromná, počestná, církevní předpisy přísně plnící, milosrdná k chudým, byla dobrou hospodyní, věrnou chotí a Dianoře, své dvanáctileté nevlastní dceři, pravou matkou.

To bylo vše, co Giovanni o ní věděl. Ona Monna Lisa však, která navštěvovala dílnu Leonardovu, zdála se mu býti zcela jinou ženou.

Po celá tři léta — čas neseslabil podivného tohoto pocitu, nýbrž ještě jej sesílil — při každém jejím příchodu cítil vždy obdiv, bázni podobný, jako před nadpřirozenou bytostí. Někdy vysvětloval si tento pocit tak, že přespříliš navykl si vídati její obličej na obrazy. Žijící Monna zdála se mu proto méně přirozená, než ona na plátně zobrazená, výtvor Leonardův. Věděl též, že tento pocit není láskou, aneb alespoň tím, co lidé nazývají láskou.

Od Leonarda slyšel, že všichni umělci mají náklonnost napodobiti v tělech a obličejích, které zobrazují, svá vlastní těla a obličeje. Mistr domníval se odůvodniti to tím, že lidská duše, stvořitelka svého vlastního těla, pokaždé, když má stvořiti nové tělo, snaží se opakovati tělo jednou už stvořené — a tato náklonnost je prý tak silná, že i v portrétech, přes velikou podobnost zobrazeného, zračí se ne-li tvář, tedy přece duše umělce samotna. Co teď odehrávalo se Giovannimu před zraky, bylo ještě podivuhodnější: zdálo se mu, že nejen Monna Lisa na plátně zobrazená, ale i ona živá stává se Leonardovi podobnější a podobnější, jak přihází se u lidí, kteří po léta se stýkají. Ale vzrůstající podobnost nespočívala tak v tazích obličeje, ačkoli i ta poslední dobou mu napadala, jako spíše ve výrazu očí a v úsměvu.

S nevysvětlitelným údivem vzpomněl si, že týž úsměv viděl u nevěřícího Tomáše, vkládajícího prsty do ran Spasitelových, obrazu to Verrocchiova, k němuž mladý Leonardo byl modelem, u pramatky Evy před stromem Poznání, první malby mistrovy, u anděla Madonny ve skalách, u Ledy s labutí a na mnohých jiných obličejích u žen, které mistr maloval aneb modeloval ještě mnohem dříve, než znal Monnu Lisu — jakoby po celý svůj život ve všech svých dílech hledal odlesk své vlastní krásy, a konečně nalezl jej v obličeji Monny Lisy.

Chvílemi, když Giovanni pozoroval tento úsměv oběma společný, bývalo mu těžko, ba hrozně, jako před nějakým divem. Pravda zdála se mu být snem, sen pravdou Monna Lisa nezdála se mu býti živým člověkem, chotí florentského měšťana messira Giocondo, nýbrž bytostí duchovou, vyvolanou vůlí mistrovou, ženským dvojníkem samého Leonarda. —

Monna Lisa hladila svého miláčka, bílého kocoura, který jí vyskočil na klín; neviditelné jiskry praskotem sotva slyšitelným vyvíjely se z hedvábné jeho srsti pod doteky jejích něžných, jemných prstů.

Leonardo počal malovati. Náhle zadíval se jí pozorně do obličeje, ani stínu, ani nejmenší změny neušlo jeho pohledu.

„Madonno," pravil, „vy jste dnes rozrušena?"

Také Giovanni cítil, že se podobá dnes svému obrazu méně, než kdy jindy.

Monna Lisa upřela zraky klidně na Leonarda.

„Ano, poněkud," odpověděla, „Dianora je churava; nespala jsem po celou noc."

„Jste snad unavena a nechce se vám seděti k portrétu?" pravil Leonardo. „Neměli bychom to odložiti na jiný den?"

„Nikoli, nic nevadí. Nebylo by vám líto takového dne? Všimněte si jen těchto něžných stínů, tohoto vlhce kalného výsluní — toť můj den!"

„Věděla jsem, že mě očekáváte," připojila po krátkém mlčení. „Byla bych přišla dříve, ale zdržela mě Monna Sophonisbe."

„Kdo? Ach, už vím . . . hlas jako hokynářka a páchne jako krám, ve kterém prodávají se voňavky . . ."

Monna Lisa jasně se zasmála.

„Monna Sophonisbe," pokračovala, „musila mi za každou cenu vyprávět o včerejší slavnosti v Palazzo Vecchio, u jasné signory Argentiny, manželky gonfalonierovy. Co bylo k večeři, jaké měly dámy šaty a kdo komu se dvořil . . ."

„Nu, tak tedy je tomu! Nejste dotčena churavostí Dianořinou, nýbrž žvastem této řehtačky. Jak je to zvláštní! Necítila jste též, jak nesmysl, který nám vypravují lhostejné osoby a na němž pranic nám nezáleží — obyčejná hloupost nebo sprostota — rozladí náhle duši naši více než vlastní bolest?"

Mlčky sklonila hlavu; bylo viděti, že byli již zvyklí, dorozumívati se téměř beze slov, narážkou, jediným pohledem.

Snažil se opět malovat.

„Vypravujte mi něco," pravila Monna Lisa.

„Co?"

Po krátkém přemýšlení pravila: „O říši Venušině."

Měl několik oblíbených vypravování, většinou z vlastních a cizích vzpomínek, z cest, z pozorování přírody a z návrhů k obrazům. Vypravoval je téměř vždy týmiž prostými, pološetskými slovy, doprovázen tóny tiché hudby,

Leonardo dal znamení, na které Andrea Salaino na viole a Atalante na stříbrné loutně hráli hudbu, dříve vybranou, jež náležela k vypravování o říši Venušině, a počal svým jemným, jako ženským hlasem:

„Lodníci, kteří bydlí na pobřeží Cilicie, domnívají se, že ti, kterým je určeno nalézti hrob ve vlnách, spatří někdy při nejprudších bouřích ostrov Cyper, říši bohyně Lásky. Kolem ostrova panuje vlnobití, vichřice a smrště. Mnozí lodníci, svábeni krásou ostrova, stroskotali se na skalách, na nichž vztekal se příboj mořský. Kolik se jich zde roztříštilo, kolik utonulo ve víru! Na břehu možno ještě dnes spatřiti žalostné zbytky lodí, napolo pískem zasypaných, mořskými travami porostlých, z některých trčí přída, z jiných záď — z těchto tužce, podobné černým žebrům egyptských mumií, z oněch trosky kormidla. Ano, je velmi mnoho těch, kdož očekávají den vzkříšení, v němž moře vydá všecky své oběti. Nad ostrovem pak stře se věčně modrá obloha, sluneční záře nad pahorky, květinami porostlými, a ve vzduchu je takový klid a ticho, že dlouhé plameny z kaditelnic na stupních chrámových stoupají k nebi rovně jako svíce — právě tak rovně a nepohnutě, jako bílé mramorové sloupy anebo černé cypřiše, jež odrážejí se v hladké ploše jezerní. Jen proudy vodotrysků, dopadající z jedné porfyrové nádržky do druhé, tiše šumí. Utonulí v moři vidí toto tiché jezero; vítr nese jim vstříc vůni hájů myrtových, a čím silnější a prudší jsou bouře, tím klidněji jest v říši Kypridině."

Mlčel, tóny loutny a violy dozněly, nastalo ticho, jež je nádhernější všech tónů, ticho po hudbě. Jen proudy vodotrysku, jež dopadaly na skleněné polokoule, zazněly v tichém šumění.

Jako uspaná hudbou a tichem a jakoby tím chráněna od skutečného života Monna Lisa zadívala se vesele a oddána jen jeho vůli, přímo umělci do očí. Usmívala se tajemně, jako tichá, průhledná voda, která však je tak hluboká, že oko přes všecko úsilí nemůže vniknouti na dno — byl to úsměv Leonardův.

Giovannimu se zdálo, že Leonardo a Monna Lisa podobají se nyní dvěma zrcadlům, která se v sobě odrážejí a do nekonečna, věčně prohlubují.

(Pokračování.)

F. X. ŠALDA:

ŽIVOT IRONICKÝ.

(Pokračování.)

III.

— Zítra přijede Melchiora, řekla brzy na to při obědě Varjanovi žena.

— Melchiora? zeptal se s nepřítomností, která jej vyznačovala poslední dobu. Melchiora? ... Ach tak ... tvoje sestra?

— Ovšem. Což jsem ti o ní nevypravovala? Byla vychována po smrti matčině v klášteře Srdce Ježíšova. Neznám jí skoro; jest o osm let mladší mne; byla již novickou a nechtěla vyjít z řádu. Musili jí vyložit, že má bližší povinnosti, kterým musí učinit nejprve zadost — věnovat se churavému otci, což ostatně nebylo docela nepravda. Chce pobýt nyní nějaký čas u nás v městě. Zdá se býti úplnou podivínkou ... po tom alespoň, co mně psal otec. Ale ty neposloucháš? Jest ti snad nepříjemno, že bude bydlit u nás? dodala podrážděně.

— Nepříjemno? Dokonce ne. Proč nepříjemno? Předně: říkáš-li jí po svém oprávněně podivínka, jest jistě zajímavá a nebanální. A po druhé: vždyť jí nemusím vídat, kdyby mně bylo nepříjemno, odpověděl Varjan, dopíjeje kávu a vstávaje od stolu.

A cestou do kabinetu opakoval si několikrát její jméno a zapaluje si cigaretu, dodal: „Melchiora ... Jaké krásné staré jméno ... Také tajemství minulých věků. Minulé věky, ano, ty uměly jmenovat věci a lidi, ty vyznaly se v tomto nesnadném umění prvního člověka v ráji. My ... co *my* umíme pojmenovat? Opravdu *pojmenovat*? Pojmenovat: napovědět jménem osud a určení, zavřít duchový typ do dvou, tří slabik, cítit jméno charakterně a tajemně jako symbol, zkratku a značku ... Jak my dnes jmenujeme věci, nové věci, svoje věci?“ A v odpověď napadlo mu několik komických vědeckých názvů, mechanicky skládaných a neorganicky tupých, prázdnějších a více hluchých než v nejbědnějším jazyku černošském. „Hle, člověk civilisace“, a rozesmál se na chvíli polohlasitým smíchem.

„Melchiora ... podivně krásné jméno“, vrátil se pak, „krásné krásou starých primitivních sošek, řezaných ve dřevě ... nesetřených, tvrdých, velikých a bolestných. Jaká poctivost zvučí z toho slova!“ A myslí prošla mu vzpomínka na starý zámek bavorský, ponížený v úvalu mezi kopci kolem do kola nalitými jako sivá oblaka, kde spatřil kdysi krásnou sbírku starých primitivních dřevěných skulptur německých. Nemohl odloučiti se od nich, a ačkoliv cítil, že cesty k tomuto nádhernému starému světu zarostly dnešnímu člověkovi, toužil prošlapati jich znova a přiblížiti se k němu; toužil žíti zde dlouho, očistiti a zvážněti svoje srdce v každodenním obcování s nimi — tolik charakteru a přísné cudné krásy, zakotvené v sobě, promluvilo z nich k němu a podmanilo si jej, zmítaného bezradě na vodách dojmu a chvíle.

Druhý den poznal Melchioru. Později, když si vzpomínal na toto první setkání, divíval se, že neučinila tehdy na něho žádného zvláštního dojmu, a ještě později pochopil příčinu toho: bylo to proto, že byla úplně harmonická a dokonalá ve svém způsobu, úplně vyvážená. „Dokonalost jest vlastnost ryze duchová“, napsal o tom později do deníku, „nevtíravá, cudná, nedostupná porušené mysli; nízká mysl buď

dokonalosti nevidí, nebo dokonalost ji nudí; nízké mysli dostupna jest jen dráždivost detailu, vypadajícího z celku".

Melchiora byla tiché, cudné a přísné krásy, která zušlechťovala snad i místnost, v níž byla, činila snad dýchatelnějším i vzduch její, jak říkával později Varjan, ale neupozorňovala na sebe ničím jedinečným a výjimečným; byla to přísná, sevřená krása, která sloužila, ale sloužila královštěji, než jiné krásy vládly.

Hlava, svítící zvláštní zbrojnou září pod massou černých až modrých vlasů, připomínala čímsi smělým a lehce vítězným hlavu jakoby některého bojovného anděla z rodu Michaelova; chvílemi jakoby světlo bojovalo na ní s temnem a zatlačovalo je a jen v očích jakoby tála ještě zvolna a nerada krůpěj podsvětné tmy, příliš plaché a cudné pro světlo denní.

Byla oděna prostě s přísným vkusem, který, jakoby mísil kouzlo řádové s kouzlem vojenským, a přiléhavé šaty rýsovaly boky skoro chlapecké.

Očekával, že uvidí bytost zasmušilou a málomluvnou, a byl nemálo překvapen, vida ji hovornou a plnou rozmaru. Vypravovala směšné příběhy z kláštera s podivně trefným slovem a opravdovou komickou silou a za chvíli cítil Varjan, že šíří kolem sebe ovzduší, nepřátelské jeho zoufalství a smutku. „Nebyla to veselost", řekl si později, když byl pochopil rozdíl tohoto dvojího pojmu, „byla to radost, co z ní tryskalo a čím byla vyplněna".

Zatím byl tím jen zmaten a řekl jí:

— Jaká pak vy jste světice, madonno, vždyť jste veselá jako čertík.

— Mýlíte se, Varjane, čerti jsou všichni smutní. Ujišťuji vás, strašně smutní — všichni svatí visionáři i visionářky to potvrzují. Peklo jest jen jakási vysoká škola smutku a zoufalství. Naleznu vám víc o tom zítra ve svaté Angele da Foligno.

— Děkuji, má drahá, odmítal. A po pause: Tedy svatí se smějí? Ale dovolte . . .

— Předně: nejsem světicí. A svatí se snad nesmějí . . . ale jistě září z nich radost.

— Z čeho radost? dovolte, madonno. Vždyť je to neveselé, nebezpečné, nervósní métier. Být světcem, nemýlím-li se, jest cosi jako provazolezectví, jenže provaz akrobatův měří nejvýš nějakých čtyřicet sáhů, kdežto provaz světcův jest dlouhý léta a léta, měří celý život... Zlé řemeslo! Stále dávat pozor, aby's se nezapomněl, aby's nešlápl mimo — a kolem tebe číhá tisíce a tisíce ďáblů . . . a té jejich radosti, kdyby's spadl. Je to jakási rozčilující sázka, bravura nejvyššího stylu, budiž, ale přece jen bravura. Ne, žádá to tuším železných nervů: já bych toho nesnesl a seskočil bych dobrovolně s provazu . . . z rozčilení, z nudy, z nedůvěry.

— Ne, Varjane, to jsou jen nedokonalí světci, kteří nemají důvěry a kteří se o ní musí dát přesvědčovat krkolomnostmi. Dokonalá duše jest jedno s bohem, utápí se v něm. Francouzi mají krásné slovo: *absorbé en Dieu* . . . jaksi pohlcený bohem, pohlcený v bohu, to jest to . . . Jest to duchový vír, který vás strhuje k centru. A zamlčevši se, dodala docela tiše: Svatost jest jistota, Varjane, nic než štěstí jistoty.

— Ale, moudrá slečno, myslím, že není jistoty až ve smrti. Pokud žijeme, kolotá všecko kolem nás i v nás. Čert ví, kde je tu jistota?

— V srdci, řekla Melchiora a uzarděla se vteřinovým, rychle hasnoucím nachem. V srdci, osvíceném bohem, dodala tiše po pause. Na věrné a čestné srdce jest spolehnutí, a malá kolmá rýha narýsovala se jí ostrou jehlou mezi obočím.

„Jak je krásná žena, kterou rozerdí myšlenka nebo přesvědčení" cítil v tu chvíli Varjan. A dodal sám k sobě: „Pij jen zrakem to divadlo, než zhasne: je tak vzácné".

— Jak mne nudíte svým nesmyslným hovorem, řekla žena Varjanova, přemáhajíc zívání. Jak je možno jen mluvit takové pošetilosti . . . dnes! . . .

— V století páry a elektřiny, viďte, madame Pécuchet? Kdy pokrok jezdí automobilem po vyspravených cestách a osvěta šíří se z elektrických centrál . . . že ano? odpověděl Varjan vytáhnuv obočí. Nu, ať tak ať onak, dodal pak, obrátiv se k Melchioře, děkuju vám, madonno. Bavil jsem se dnes s vámi, jako již léta a léta s nikým . . . a dělá vám zde poklonu člověk difficilní, věřte. Víte-li pak, že máte v malíčku více psychologie, než většina současné literatury v obojí ruce? řekl po pause ještě, odsunuje židli od stolu a zvedaje se.

— Promiňte, Varjane, ale bavit vás nebylo naprosto mým účelem. Bavil-li jste se, bavil jste se na svůj vrub a vlastní zodpovědnost, řekla přísně a uklonivši se

lehynce, odcházela. Slabounký vzdor jakoby dodával ještě křepkosti a nervosnosti její postavě, která měla sama o sobě pružnost prutu a lehkost obláčku kadidlového.

„Jaká má krásná bolestná ramínka", pomyslil si Varjan, hledě za ní. „A jak musí býti krásná, rozhorlí-li se nebo nenávidí-li! Není pochyby, jest z rodu velkých vášnivkyň. Vzdává se celá svojí víře, hází se celá na jedinou kartu".

„Jaká hrdost byla v její odpovědi", pravil k sobě, sedě již u svého pracovního stolu a zapaluje si cigaretu. „Byla to odpověď kněžny a řeholnice v jedné osobě. Jsou tedy ještě na světě opravdové *dámy?*"

Podivný poměr vyvinul se mezi Varjanem a Melchiorou.

Záhy začal toužit ze všech sil po této světici: byl žárliv na jejího boha, chtěl jej vypudit z jejího srdce a zaujmout jeho místo. Měl chvíle, kdy jej tento sen posedal temným šílenstvím pýchy a hrůzy.

„Jaká vzácná jedinečná kořist," říkal si. „Boj o jakou cenu! *A s kým, s kým!* Jak jest to nevyslovitelně hrůzné! Kdy byl sněn sen větší pýchy, větší msty? Neboť cítím to: *on* mne zradil, *on* mne zničil, *on* odstoupil ode mne, *on* ranil mne ranou snětivou"!

A maloval si posavadní život její, uzavřený, přísný a vážný, nepotřísněný světem a jeho bědou a malostí. Květ její byl zajíněn, ve svatyni jejího srdce nevešel posud ani stín profanace. Jen *on*, Nepojmenovatelný, vládl tu výlučně vším. Kde jest druhého místa na světě, kde mohl by býti bezpečněji zasažen, zraněn?

A ona, jakoby tušila jeho sen v celé jeho hrůze a slávě, řekla mu kdysi ve chvílí podivné, nadlidské skoro jasnovidnosti:

— Vězte, budu-li vás kdy milovat, bude to jen z *jeho* rozkazu!

— *Proti němu*, proti němu, vykřikl pobledlý Varjan, křivě ret a chvěje se na celém těle.

Ale Melchiora byla nedostupna jeho útokům.

Měl zvláštní ironickou methodu, kterou se zmocňoval žen.

Vítězil vždycky tím, že jej posud každá žena úžasně rychle znudila. „Osud dá ti nejspíš a nejraději vítězství, o něž nestojíš a jež nemá pro tebe valné ceny a důležitosti", zapsal si kdysi do deníku.

Ironisoval je a vybouřil vždy tak v nich jejich ženství; dával na jevo, že při nich propadá nudě, a cítil ji tak pravdivě, že, aby odvrátila tuto hrozící nudu, vrhla se mu posud každá do náručí.

„Pravý milovník", napsal kdysi do svého deníku, „lámejen květ, nejvýš vystřiklou vlnu stromovou, sám vrchol stromu; vypíjí jen vůni, žije jen z vnadidla; žije z toho, čím ostatní pouze koření život. Pravý milovník dovede deflorovat ženu pohledem: sebéře jí všechen pel, pel pelu, všechno nejvzácnější, samého ducha a samu poesii smyslnosti... vypije z ní opravdu duši jako upír. Všecko ostatní jest již jen hmota, námaha, tíha, trud a jest vlastně pro býložravce lásky. Ale pravý milovník jest z rodu dravců, kteří vyssávají jen nejušlechtilejší, mozek a krev, a ostatní nechávají plenem havranům nebo mravencům. Marta*** to věděla; dotknul jsem se jí jen lehce a přece vzal jsem jí tímto dotykem všecko nejlepší, všecko, co na ní mělo jedině cenu. Věděla to a cítila, že mně nemůže dáti již nic vyššího, že musíme *sestupovat*, a plakala hořké slzy nad sebou samou, slzy zhnusení si sebe samé, slzy bolestnější a pustošivější než rozžhavené olovo"...

Ale Melchiora byla nedostupna všem jeho útokům; tento nízký dandysmus nebyl jí nebezpečný: byla posvěcena proti němu svojí nekoketnou přísností, svojí hlubokou něhou, od níž odrážela se bezmocně všecka ironie.

Varjan mohl zvítězit tím, že by v ní vzbudil soucit se sebou — ale toho nechtěl. To jej pokořovalo: v tom nebylo vítězství *nad ním*, v tom byla jen oklika, úskok, lest.

Nebo mohl ji překvapit, a často, pozoruje ji, chvěl se churavou touhou, vrhnouti se na ni a zanítiti ji šílenstvím svého žáru — ale pokaždé zastyděl se a přemohl se. „Trhati nezralého ovoce, jaká nízkost", řekl si, „a ona jest posud nezralá. Musí uzrát a sesládnout svojí láskou jako ovoce sluncem: pak spadne sama tíhou své milosti." A cítil, že vítězství jeho, opravdové vítězství jeho *nad ním*, jest jen v tom: aby odpadla *od něho* a vzdala se Varjanovi, vyplnila se Varjanem celá, vzdala se mu plenem, utonula v něm dobrovolně a samochtíc.

A sen, šílený nemožný sen, jak padá mu sama do náručí, vyvstával ob čas v něm a prožíhal jej strašným žárem i trávil jej.

Ale hned procital z něho a cítil, že jest to absurdností.

Oba věděli, že bojují rozhodný boj na život a na smrt, i *jaký* to jest boj. Vyhy-

bali se proto slovům; slova neměla tu smyslu; bili se organy, kterým nebylo jména.

Žili vedle sebe několik měsíců skoro mlčky, zapřádajíce se do hlubin stále osamocenějších, zrývajíce své temné bojiště jizvami hlubšími a hlubšími.

Několikrát vzdával se již Varjan každé naděje, když pokaždé nějaké znamení nebo přípověď vzkřísilo ji v něm znova, jakoby zázrakem, tak naposledy odmítnutí, jehož se dostalo ubohému Harzovi, vzplanuvšímu vášní těžko pochopitelnou k Melchioře.

— — — — —

Kteréhosi dne náhle zastavila Varjana a zeptala se ho tvrdým věcným tónem:

— Proč *ho* nenávidíte?

— Poněvadž mne zradil a opustil.

— Jak vás mohl zradit, vždyť jste *ho* nikdy neměl?

— Jest vám to těžko vykládat, řekl s pošklebkem Varjan. Nevím, porozumíte-li. Představte si, že měl jsem cosi — statek, hodnotu, organ, smysl, řekněme — čeho nemají jiní lidé a co proto *nemá jména*. Rozumíte mně: nemá jména, tak jest to jedinečné. A toto něco ztratil jsem kteréhosi dne. Rozumíte tomu?

— Ano, přisvědčila. Byl jste hrdý, nevýslovně hrdý na cosi jedinečného a nyní nemůžete býti již na to hrd.

— Třebas tak. Budiž.

— Ale vzal-li vám důvod k pýše, vzal jej jen proto, že vám chce dát zkonejšení a pokoj srdce a pokoru . . . a *sebe*, který jest všechněch.

— Ne, ne, nechci! vzkřikl Varjan a zbledl zlou bledostí. Nechci. *Právě toho* nechci, rozumíte. Živím svoji bolest uměle, uměle ji drásám a jitřím, a proklet buď den, kdy toho opomenu.

— Jste pyšný jako sám ďábel a stejně nešťastný, řekla po pause a tiše odešla.

— Možná. Ostatně vás to nebolí, pokrčil rameny Varjan.

Za nedlouho potom nadešel podivný svěží den červnový, trochu chladný po minulých deštích, rozhořený novým sluncem, znepokojený mladým větrem.

Varjan vyšel si do zahrady.

Vypudil jej z domu klavír, k němuž si sedla jeho žena s Harzem — s Harzem, který se vrátil k bezpečnější kořisti, napadlo Varjanovi.

Bílá oblaka brázdila nehluboko oblohu a přerývala chvílemi slunečný svit; slunce běželo někdy jako vlna po stéblech a zhaslo pak ve stínu pod kytkou stromů nebo vplynulo ve veliké bílé jezero světelné, které dřímalo jako voda na trávníku a svádělo ruce k touze, ponořiti se v ně. Stará oprýskaná zeď hradební jihla a drolila se, schnouc ve slunci a větru, a šeříkový keř, zachycený na ní, nesl s nekonečnou gracií dým svých květů na pevných prutech. Ticho, to zvláštní ticho opuštěných valů a zdí pevnostních, sladké a trochu churavé již jako ticho zříceninové, dřímalo na všem; ob čas jen vpadl do něho stříbrný zvuk hodin ze starého chrámu a rozplýval se v něm zvolna jako krůpěj étherná; Varjanovi zdálo se pokaždé, jakoby zůstavil po sobě ve vzduchu jakousi stopu až hmotnou, jakýsi příliv bohatší vibrace světelné.

Varjan seděl na drnovém sedátku, rozžhavené oči maje upřeny k zemi, se suchýma rukama, tráven vnitřní horečkou.

Náhle povznesl hlavu v podivné tuše — a opravdu, Melchiora blížila se k němu, nepozorujíc ho. Nenesla se svojí někdejší lehkostí: bylo cítit, že jde obtížena jakýmsi zlým hořem, zarážena jakousi nerozhodností.

Chtěl povstat a uniknouti jí, ale nebylo již času.

Melchiora jej již zpozorovala a zaváhavši vteřinu, obrátila se k němu.

Mlčeli chvíli — vteřinu? minutu? několik minut? Varjan toho nevěděl.

Pak pronesla docela tiše:

— Varjane, jsem nešťastna a vy tomu patrně chcete. Milost boží mne opouští.

Chtěl pokrčit rameny, ale pohlédnuv v její trpící zpustošenou tvář, řekl jen bezbarvě:

— Mne opustila již dávno.

— Vzal jste mně mého boha nebo spíše: zatemnil jste mně ho. Postavil jste se mezi něj a mezi mne: nevidím ho již.

Povstal a s podivným rozpakem, se zkřivenou tváří řekl zcela tiše:

— Chtěl jsem *s ním* jen zápasit o vás, ale patrně ztratil jsem boj. Jest silnější mne.

— Silnější! oooh . . . jistě. Bezmezně silný je! Kdo o tom může pochybovat? Ale já odpadla od něho a zradila jsem ho a přešla jsem k vám.

— Patrně ze soucitu s mojí slabostí, odvětil po pause. Děkuju, ale představoval jsem si to jinak.

— Dávám, co mohu, pronesla těžce, přemáhajíc chvíli marně pohnutí a nezadrževši posléze slz, které jí vytryskly z očí.

Měl vteřinu, kdy se jí chtěl vrhnout k nohám a vypít její slzy.

Ale cosi silnějšího, cosi mimo něj zadrželo jej k jeho údivu.

Ne!

Starý jeho sen vstal v samém srdci jeho srdce a proběhl mu rychle za sebou žhavou i ledovou vlnou žilami.

A tento sen zmrazil jej do jakési nepochopitelné příkrosti. Starý jeho sen, jak vrhá se mu *sama* do objetí — ne již ona, ale celý tragický osud vtělený do této celé hrdé a čestné bytosti.

„Lidé snu jsou krutí“, napadlo mu ještě v podivné jasnovidnosti, když pokloniv se před ní a obrátiv se, odcházel černou brankou do ulice a odtamtud na dlouhou procházku do polí.

— — — — — —

Vracel se večer domů a chtěl právě vejít do pracovny, když jej v předsíni ovanul horký dech ze tmy a současně ucítil na šíji dvě hubené studené ruce.

Uleknul se strašně.

Srdce rozbušilo se mu šíleně: bylo mu, jakoby v jakémsi bleskovém rozsvětlení pochopil v tu vteřinu všecko, minulé i budoucí. Bylo mu v tu chvíli jasno, že nese smrt tomu, kdo jej takto objal. Cítil, že osud v podivné jakési, strašné úslužnosti splnil mu jeho přání, ale věděl také hned, jak strašně zaplatí tento dar.

— Miluju tě, miluju tě! . . . Budu se ti snad zdát beze studu, ale nevadí . . . nezáleží na tom. Jest mně to zcela lhostejno. Nač ztrácet času . . . cítím, že ho nemám mnoho. Jest nízké, ztrácet čas čekáním nebo jiným chytráctvím. Jsem ztracena, jsem utonulá v tobě . . . ne již v *něm* . . .

Otevřel, nevěda proč, jednou rukou dvéře: světlo lampy, rozsvícené neznámo kým na psacím stole, padlo na její tvář. Byla ku podivu přísna a velika, velika čímsi, co ji již skoro znetvořovalo. Jakoby nesnesla tolika výrazu a jakoby ji hrozil roztrhnout — tak bolela tato tvář.

Vnesl ji skoro do pracovny a usadil ji v křesle u psacího stolu. Složila na něj hlavu a zaštkala suchým nervosním bezslzým štkáním.

Její suché plece stoupaly a bortily se, a linie jemných vyhublých zad, zduchovělá bolestí a dlouhým utrpením, bolestnila se pod šaty.

Stál nad ní vztýčen a pil s rozšířenýma nozdrama v podivné závrati její utrpení.

Zvláštní churavá radost, již znají velicí rozkošníci, radost, za niž se později vždycky Varjan stydíval, ale již nemohl překonati v dané chvíli, radost, že *bolí* ženu, radost, jejíž číše byla naplněna temným vínem ukrutnosti, opíjela jej svojí těžkou parou.

Oči mu ztrnuly, tvář zkameněla.

Nevěděl, jak dlouho tak stál nad tímto mladým tělem.

„Pro mne trpělo, pro mne a mnou zhublo; já byl jeho bolestným sochařem“, to stálo před ním a tím omdléval skoro v tuto chvíli.

Cítil se temným a velkým umělcem jako nikdy posud: tvořil v nejtvrdší a nejbolestnější látce, hnětl sám život, byl podoben bohu, byl osudem, soupeřil s nimi.

„Jak jest zduchovělé toto tělo“, napadlo mu, „věru, jest duchovější než to, čemu se říká duch u jiných“.

Náhle, puzen polotemným nápadem, přistoupil ke stolu a zhasil lampu.

Bylo mu mdlo, mdlo, jako bývá na vodě po dlouhé plavbě v noci; musil usednouti.

Bledé spiritní růže, přepadávající z vásy, zastrašily náhle tmou.

Zachvěl se a přitáhl ji k sobě velikým tvrdým pohybem; složil si ji pak celou na kolenou jako mrtvolu a skloněn nad ní, šeptal jí do ucha:

— Ale já tě nemiluju a nebudu milovat. Já nemohu nikoho milovat. Já jsem studený. Já se jen ohřeju tebou. Já tebe zužiju a zavrhnu tě pak.

Zaškubala sebou jako raněný pták, ale ztišila se rychle. Byl přesvědčen, že toho očekávala.

— Proč mně to říkáš? Vím to.

— Ne, nevíš. Já zabíjím všecko, co miluju. Já potřebuju tebe, jen abys napojila mých kořenů, mých vyschlých kořenů. Rozumíš tomu? Moje umění vadne a usychá a musí být zalito krví, tvojí krví.

— Vím, vím všecko, zaúpěla Melchiora na jeho hrudi. Vím, že budu strašně ztrestána. Vím, že jsem na věky ztracená: sesadila jsem *jeho* a dosadila jsem tebe. A na to jest psán trest smrti, dodala po chvíli, a dvě velké slzy, nějak bezdůvodné a pošetilé jako pozdrav čemusi uplynulému a ztracenému, spíše stín než odlesk ztraceného dětství, vylily se jí zvolna z očí.

(Pokračování.)



ZPRÁVY A POZNÁMKY.

DOPROVODEM K DRUHÉMU A K TŘETÍMU ČÍSLU. Druhé číslo svého měsíčníku věnovali jsme dílu Manetovu, třetí dílu Cézanneovu. Rádi bychom, aby se v tom vidělo kus našeho creda uměleckého, kus konfesse o základních otázkách malířských. Impressionism — hnutí a skupina, které se kryjí tímto jménem jako každé jméno nutně nepřesným a necelým — znamená nám sám podklad moderního malířství: promyšlení a domyšlení vlastního malířského názoru, vidu, zření. Impressionism vyvršil vlastní malířskou *logiku*, nástroj ryze malířský, jazyk ryze malířský. Ne že by byla logika ta neznáma předchůdcům — naopak: všude najdete k ní nápovědi, poukazy a někde i hotové formulování, od starého, starého Piera della Francesca po Rubense, od Halse k Ver Meerovovi van Delft, od Velasqueza k Hogarthovi, od Angličanů a Francouzů XVIII. stol. po Goyu, abychom nemluvili o stol. XIX., které je celé v kterémsi smyslu přípravou k němu — ale impressionism usoustavnil tyto nápovědi a objevy, docelil a docítil je v methodu vědomou a promyšlenou. Impressionism jest dovršená kultura oka. Impressionism jest *zor* malířský — zor, to znamená cosi *duchového*. Impressionism nesmí se nijak směšovat s pouhou *technikou*, s hmotnými postupy a formulemi; nemá pojmově ani nic společného s malbou pleinairovou. Impressionism jest cosi podstatně jiného, většího a silnějšího: *umění nazírané pod svým vlastním čistým zorným úhlem*. Proto ti z malířů, kdo pochopili impressionism jako techniku a pracují jí jako hotovou neměnnou formulkou, jsou dnes *mrtvými epigony* stejně jako ti, kdož malují technikou akademickou — není žádného podstatného rozdílu mezi nimi.

V impressionismu bylo nebezpečí, kterému se nedovedli vyhnout často následovníci: míním *zvědečtění umění*. Logika sama nestačí stvořiti umělecké dílo, a kdo by pracoval jen jí, podával by na konec formuli a ne živé umělecké dílo, které musí míti *osobní* vztah ke svému tvůrci, vztah (v nejširším smyslu slova) *autobiografický*. Impressionismu bylo třeba korrektivu a korrektivu toho dostalo se mu z jeho vlastních tvárných sil v *Cézanneovi*. Malířské ingenium, ne formule — takový jest smysl díla Cézanneova, jeho vlastní umělecký čin. Cézanne v tom stýká se s impressionismem, že chce jako impressionism objeviti *vlastní tvárné síly malířské*, a sestupuje k nim hlouběji, než sestoupil impressionism. Kde impressionism tvořil methodu, tvoří Cézanne spíše znaky, znaky současně individuálné i typické; odtud fragmentárnost jeho díla, ne fragmentárnost zvůle, ale fragmentárnost daná nadlidskostí úkolu, s nějž není jednotlivec a o nějž se ve šťastnějších dobách dělívaly celé umělecké generace.

Rozumí-li se impressionismu ve vlastním duchovém smyslu jeho, není rozporu mezi dílem jeho a dílem Cézanneovým. Impressionism jest slovo vývojové a ne slovo stagnace; a vývoj umělecký jest cosi jiného, temnějšího a tajemnějšího, než přímočarost pokroku vědeckého.

Za impressionism se nejen *může* jíti, nýbrž *přímo* jíti *musí*. Dnešní nebo zítřejší umělecké dílo může býti, má býti vyšší, syntetičtější, polyfonnější: může bráti v počet vedle oka i kvality psychické, rythmické, náladové, imaginační — ale za jedné neprominutelné podmínky: musí býti vždycky složeno *s poctivostí a ryzostí* impressionismu vlastní, musí býti založeno *na vlastních tvárných silách* a nesmí je nahražovat

a přenášet se přes ně elementy vedlejšími, různými literárními intencemi a pointami, sujetovými divadly a interessantnostmi: *nesmí obcházeti svůj vlastní výtvarný smysl a zákon.*

Tak zv. „velké" umění, po němž se leckdy volává, které není při tom ryzí a čisté ve svých složkách i v jich skladbě, které nestojí na základě vlastních výtvarných hodnot, jest zhoubné a daleko nižší než t. zv. umění „malé" — nízké, ale ryzí.

„Dokonalá píseň stojí výše," řekl kdysi Puvis de Chavannes, „než nezdařená symfonie." Velikost jest vlastnost *ryze vnitřní* — to musí býti první větou každé opravdové estetiky. Záleží v dokonalosti a čistotě rythmické — ne v nakupených dimmensích, ve velikosti látkové nebo sujetové nebo v hierarchii genrů.

Tuto nauku *ryzosti a čistoty* umělecké, — sám základ umělecké kultury a každého umění distingovaného, nevypočteného na effekt — obnovuje nám a zdůrazňuje nám svým způsobem impressionism: proto si jej tolik vážíme. Tu jest cosi, s čím se musíme za každou cenu vypořádat, co musíme promyslit a ztrávit dnes v Čechách — jinak nedostaneme se z umělecké polovzdělanosti a budeme stále obětí domácích i cizích šarlatánů.*)

*

V. Brožíka pozůstalost (I.), Topičův salon. Uplynulo necelých šest roků od smrti Brožíkovy; pro nejširší veřejnost zůstalo jeho jméno stále ještě representativním — mladší generace umělecká odvrátila se od něho dávno před jeho koncem. Nepamatujeme jeho barevné začátky, sv. Irii, Dagmar, Přemysla Otakara II. nebo Poselství; zastihli jsme jen velká plátna, která přišla po Husovi, Defenestraci, Volbu krále Jiřího, Tu felix Austria nube, a drobné genry historické, kostymní studie ve vkusu Meissoniera nebo venkovské à la Breton. V tom ve všem nebylo nic, co by nás rozehřálo.

Nepřekážel tu jen rozdíl generace ani klatba, kterou byla postižena malba historická; ta nevadila, aby se nemluvilo s úctou o Matejkovi, nebo aby neměl Schwaiger mezi mladými řadu ctitelů. Ani rozdílná řeč technická nemusila býti právě překážkou v dorozumění; Jaroslav Čermák byl nám daleko bližší než Brožík, jeho nástupce, a z první periody Munkaczyho, se kterým má Brožík tolik podobností, znám docela asfaltové studie, které uvedou v nadšení každého modernistu. Ale u Brožíka, jak jsme ho zastihli my mladí, studila konvence, která poutala každý tah jeho štětce, povrchní a zběžná řeč, kterou se tak hbitě vyjadřoval, společenský pán, který nás odbude frasí a nepoví nic osobitého nebo intimního. Nikde snaha proniknouti hloub, obejmout své dílo těsně, vyrvati mu nejvnitřnější možnosti, místo toho jen hladká rovnováha mezi kresbou i barvou stejně zběžnou a povrchní. Ani koloristu jsme v něm neviděli nikdy, a jeho pozdní harmonie, které prostředkoval asfalt, zdály se nám velmi laciné.

Ukázky z jeho pozůstalosti vystavené právě v Topičově Salonu dokonce si nevynucují revisi tohoto stanoviska. I přistupujete-li k nim s nejlepší vůlí a snahou, najdou se v té spoustě sotva dvě tři studie interieurů, v nichž se ozve upřímnější nota. Kostymní studie ženské z poslední doby svou povrchní nedbalostí přímo poškozují jeho památku; z mužských hlav je odbyta i tak zajímavá tvář jako Riegrova zcela zběžně.

Jsou tu i skizzy k „Zasnoubení vnuků Maxmiliana I." (Tu felix Austria nube) a k „Ferdinandu I.", k jehož provedení nedošlo, a vedle nich náčrty k lunettám musejním. Úlohy tak různé odbyl už jen stejnou zběžnou routinou režiséra, který se opakuje bez ostýchání a nedbá často ani pravděpodobnosti v podřízených skupinách svých obrazů, a při pracích pro Museum zase se nijak nesnaží, aby využil dekorativních možností svých figur. Jediné, co by mohlo imponovati nebo působiti sympaticky, je summa práce, kterou dokumentují tyto posmrtné zbytky — ale byla to práce a energie, která se ztrácela do široka a neměla již nic společného s uměním.

*

Výstava návrhů na plakát pro obchodní a živnostenskou komoru Pražskou v sálech Umělecko-průmyslového musea byla zajímavější, než sliboval v denních listech ohlášený výsledek soutěže.

Vysoké na naše poměry ceny přilákaly značný počet konkurentů, ač thema nebylo právě podněcující. Obtíž, vyjádřiti charakteristicky účel plakátu (výstava obchodní a živnostenské komory Pražské) uvedla v rozpaky většinu konkurujících, a vysvětluje částečně také dosti rozpačité rozhodnutí jury. První cena nebyla vůbec udělena, cenu druhou obdržel ornamentální, ničím neurážející, ale také ničím nevynikající návrh p. Jeřábkův, cenu třetí p. Livora. Mimo to navrženy k zakoupení návrhy: p. Válkův, pí. Boudové, p. Reisnerův a sl. Podhajské. Žádnému z takto

*) V čísle Manetově jsou některé práce ze sbírek soukromých, poprvé vůbec reprodukované, tak kouzelná „Pláž". Většina jest reprodukována podle uměleckých fotografií Druetových, dnes nejdokonalejších ve svém oboru, jiné zapůjčil ze své kollekce p. Durand-Ruel; p. Druet zhotovil nám také fotografie pro číslo Cézanneovo.

vyznamenaných nepodařilo se vyjádřiti nějak zvláště praegnantně účel soutěže; ba ani po stránce čistě umělecké nepřekonávají práce jejich po mém zdání vítězně některé z nevyznamenaných návrhů.

Je tu zvláště návrh se značkou tří hvězd (mladý Ind s tamtamem) a návrh s heslem „Merkur" (s hadem), jež se mi zdají vynikati o celou třídu nad práce ostatní. „Mladý Ind" je dekorativní komposice zvláštní tiché noblessy a a při tom velké působivosti, namítati lze ovšem — jako téměř u všech vystavených návrhů, ani cenami poctěné nevyjímaje — že nepřiléhá k danému účelu; máte trochu dojem, že autor použil při této příležitosti pěkného nápadu původně jinam zamýšleného, a že jen dodatečně, ornamentem a písmem přizpůsobil jej novému určení. Návrh „Merkur", zdá se mi, nepočítá dosti s dlouhým plakátováním a s pohromami, které by při něm jistě postihly jeho velké světlé plochy barvou zcela nechráněné.

Ze spousty ostatních jmenuji ještě hesla „Dvojhlavý orel", „Had", „Doryan" a „Lotus".

*

Umělecko-průmyslové museum pražské pořádalo v únoru výstavu hraček. Jádrem byla kočující kollekce Svazu umělecko-prům. museí v Rakousku a ta byla doplněna některými výrobky domácími (Hořice, otisky perníkových forem ze XVII.–XVIII. stol.) a sbírkou hraček japonských, ruských a tatarských z majetku p. Jos. Hlouchy. Předměty vystavené z většiny měly vady hračkám vytýkané vůbec; domácí výrobky skoro všeobecně byly pochybené. Ani při této výstavě arrangement zevnější nebylo vkusnější než obyčejně. —

*

Pomník Palackého v Praze postaven bude přece jen na náměstí Palackého. Rozhodla tak městská rada pražská dne 8. března r. 1907 — 10 hlasy proti 8 — a dala cítit akademickému senátu české university, že nemá práva plésti se do záležitostí, o kterých rozhoduje se na radnici. Rada městská pozvala si autora pomníku, který před rozhodnutím hájil myšlénku senátu české university se stanoviska uměleckého a doporučuje jí k přijetí vylíčil všechny přednosti nově navrženého místa pro umístění pomníku. Přes vřelou přímluvu autorovu, přes doporučení technické a umělecké komisse, která bdí nad dosavadními pracemi, přes žádosti kruhů uměleckých, rozhodla městská rada po svém a — na neprospěch věci. Všichni, kdož přimlouvali se za návrh předložený, zabývali se jím vážně a proto litujeme, že ani tentokráte neplatily na radnici důvody umělecké, které zde tak plně dávaly záruku prospěchu Prahy. Na městské radě pražské jest nyní, by zodpovědnost svoji obhájila šťastným rozluštěním úpravy náměstí Palackého, by toto nové náměstí representovalo se umělecky a jednotněji, než se stalo při všech dosavadních nových objektech, jak toho jsou smutným dokladem Mikulášská třída a Riegrovo nábřeží. A k úloze této přikročeno musí býti co nejdříve.

*

Trapným dojmem působí několik feuilletonů, jež v poslední době přinesl *Den* od pí. Vikové-Kunětické. Nezmiňovali bychom se o nich, kdyby nebyly příznačně české v žalném smyslu slova. Feuilletony ty, psané s jasností vlastní prorokům povětrnosti a s fraseologií doslouživí snad již i v úvodnících Nár. Listů, jsou typické projevy českého uměleckého obskurantství. Český literární výrobce mívá občas náhnětky zlého svědomí, chvíle, kdy mu bývá úzko o zdar krámku a odbyt zboží, a již jsou tu pokrytecké výkřiky: drahá vlasti... toneš v nebezpečí, ohrožují tě „cizí jména" ... ztratili jsme svoji českou hrdost (chceme se totiž něčemu pořádnému a slušnému učit!) ... a mezi řádky prosba, aby se uzavřel cizí přívoz a celním protekcionářstvím chránily domácí výrobky. Jest to jen nová varianta toho vznešeného vlastenectví, jež jsme kdysi ve V. Směrech nazvali kupeckým. Pí. Kunětická chce křičet, jak se vyjadřuje, vlastní bolest a radí i všem ostatním, aby také jen bez ostychu spustili. Byl by to pak koncert, před nímž by si musil zacpat kde kdo slušnější obě uši. Že posud v Čechách každý, kdo měl dobré hrdlo a trpěl něčím (a můj bože, který tvor pod sluncem, srstnatý i pernatý, netrpí?) a vykřikoval svoje utrpení nebo svoji radost, pokládal se a byl pokládán i ostatními za umělce, jest pravda, ale jest také pravda, že tento prostoduše dobromyslný názor na umění musí vzít konec, máme-li se dopracovat umění opravdového a schopného, soutěžiti s mohutnou cizinou, a má-li vzíti za své ta chytrácká malomoc, která se bojí — ví sama nejlépe, proč — „cizích jmen".

*

Český odbor moderní galerie král. Českého, zakoupil nejnověji na XXI. výstavě „Manesa" Bohumila Kafky cínový relief „Po koupeli v moři" a bronzovou plastiku „Pelíchající velbloud", dále obrazy K. Špillara „Studie", F. Šimona „Quai

long v Bruggách", J. Preislera „Obraz", Ant. Hudečka „Chalupy" a V. Strettiho „Z Prahy", R. Béma „U mlýna", Jože Úprky „Studie z Velké", a tři barevné lepty F. Šimona. Z výstavy „Jednoty výtv. umělců" u F. Topiče zakoupen olej Jos. Ullmanna „Kamenný přívoz", z pozůstalosti krajináře Václava Březiny vybralo si kuratorium dva olejové obrazy „Jedle a borovice" a „Habrový háj". Dále zakoupeny byly ještě od F. Bílka „Podobizna" z pálené hlíny, řada kreseb J. Preislera, album leptů V. Preissiga a řada studií, kreseb, akvarelly a dva oleje od J. Novopackého. Celkově zakoupil český odbor za 17.000 korun a německý za 28.000 kor. Galerie početně rychle vzrůstá a kvalitativně celkem se drží hesla: od každého něco. Zakupuje-li kuratorium již po kolikáté věci J. Novopackého, pak bylo by na čase, by se poohlédlo, co vše ještě chybí k representaci starších našich výtvarníků, nepoměrně význačnějších, jichž díla ovšem nebudou získána bez obtíží, bez nichž však galerie česká je nemyslitelná. Podmínky k získání budou vždy horší a bojíme se, že bez pevného programu a měřítkem à la Novopacký bude i zastoupení starších autorů jen početné, jak k tomu ukazuje již dnes kolekce Maroldova i jiných.

*

Moderní galerie král. Českého je po provedených opravách a změnách opětně otevřena a to nyní denně mimo pondělí. A to od 15. září do 15. dubna vždy od 10 do 3 hodin, v neděli a svátky od 9 do 4 hod., a od 15. dubna do 15. září vždy od 10 do 4 hodin, v neděli a ve svátky od 9 do 6 hod. odpoledne.

*

Na příští velké Mezinárodní umělecké výstavě v Benátkách, jež odbývá se od 22. dubna do 31. října r. 1907, vystavuje „Manes" vlastní kolekci instalovanou společně s kolekcí vídeňského sdružení umělců „Hagen".

*

Opona vinohradského městského divadla zadána byla na základě návrhu ze soutěže vyšlého malíři Vladimíru Županskému. Do téhož divadla objednány byly nástropní malby u F. Urbana.

*

V těchto dnech obdržela pí. Žofie Pohorecká od D. S. Merežkovského autorisaci k překladu jeho děl do češtiny; na základě této autorisace vyjde Merežkovský v knihovně „Volných Směrů", i menší ukázky v tomto ročníku „V. Směrů".

*

Dne 25. února byl otevřen v Louvru presidentem republiky *sál Rembrandtův*, kam bylo sneseno všech 22 Rembrandtů, které má Louvre od „Čtoucího eremity" z r. 1630 až do „Venuše a Amora" z r. 1662. Posud byli Rembrandtové chováni v malých kabinetcích vedle sálu Rubensova, kde trpěli nedostatkem světla i nemožností, studovati je z nutného odstupu. Na protější zdi jsou rozvěšena díla, která mají více méně přímý vztah k Rembrandtovi, díla jeho učitele Pietera Lastmana (Oběť Abrahamova), díla žáků jeho Gerarda Dou, Govaerta Flincka, F. Bola, Eeckhouta, Fictoora a řady malířů, u nichž vliv Rembrandtův byl vzdálenější, tak Honthorsta, Santwoorta, Roghmana, Cornelisa Drosta a j.

*

Americký boháč Pierpont-Morgan zakoupil prý asi za půl třetího milionu K sedm Van Dycků, kteří byli dosud majetkem galerie markýza Cattane della Volta v Miláně.

*

Na počátku února byla přenesena *Manetova Olympia* z Luxemburgu do Louvru.

*

Museum luxembourské má býti přeneseno do místností semináře v St. Sulpice; tím nastane snad lepší doba této moderní galerii, která trpěla nedostatkem prostoru jako málokterá druhá.

*

Po rozboření Cour des Comptes byly sňaty se zdí všechny zlomky nádherných maleb *Chassériauových* a byly uloženy zatímně v bednách v Louvru. Od té doby uplynula značná řada let a jen dvě části z těchto zlomků byly napjaty na plátno: osamocená dekorativná figura *Ondine* a zbývající část velké dekorace *Míru*, kterou znají pozornější navštěvovatelé Louvru. Ostatní části jsou však stále rozloženy, uzavřeny a nepřístupny obecenstvu. Nyní jedná se o to, aby byly i ony napjaty na plátno a vystaveny.

*

FORUM.

Odpověď na soud p. Šaldův o mně. V prvním čísle XI. r. V. Sm. užil p. Fr. X. Šalda (myslím, že netřeba již dnes psáti p. Quidam) poznámek různých listů — ne mých literárních tvrzení — k tomu, aby mne vykreslil. Předmět rozžhavil se mu však v ruce, z portretu stala se příkrost a z kreslíře soudce. Lze ovšem ve smyslu určité estetiky říci, že každý portret je

soudem, ale jde-li věc za mez úměru, pak to špatně dopadá s podobou.

Rys po rysu, který p. Šalda zkreslil, budiž mi dovoleno opraviti.

Pro člověka, jehož činnost nekotví v praktických pokusech dramatických a v theoretické účasti na dramatice a divadlu, mohla by býti lhostejna nepravda, že „proti psychologickému dramatu hlásal návrat k V. Hugovi", a výtka, že „hlásat dnes navazování na jeho drama je reakcí ve zlém a špatném smyslu slova" — ne však pro mne. Mně je nutností prohlásiti, že jen jednou v životě psal jsem o dramatice Hugově, že odsoudil jsem ji tehda (po dnešním mém soudu příliš jednostranně) stejně jako p. Šalda (vněšnost, neorganičnost, náhodnost, hřmot, lak a faleš jsou má tehdejší zlá slova) a že návratu k V. Hugovi jsem nehlásal. Není přímého dokladu z mého pera pro tvrzení p. Šaldovo a jen literární sofistika by jej mohla zkonstruovat.*)

„Dotknul-li se literárních myšlenek a idei, bylo to jen, aby reagoval a velmi nepromyšleně a pohodlně reagoval proti literární generaci z let devadesátých; jeho vztah k myšlenkovému literárnímu světu byl vůbec posud skoro jen negativní", píše o mně paušálně p. Šalda. — Je to pohoz, odpovídám však já, a nic víc. Samostatným jsem se ovšem snažil vždy býti, a postřehl-li jsem ku př., že mému naturelu je nutno uzavříti se estétství p. Šaldovu, tož učinil jsem tak bez odkladu. Ale kde že je „generace", kde „myšlenkový literární svět?" Pan Š. mluví v příliš širokých tvrzeních a při tom ještě zapomíná, že nejsme ovečky, pasoucí jednu trávu, nýbrž osobnosti.

(Dobové příbuzenství — a co s ním psychicky souvisí — cítil jsem vždycky živě a rád jsem se mu odevzdával.)

Pan Š. píše dále: „Když r. 1896 reagoval s nepěkným šilháním po galerii proti volnosti literárního soudu i slova", a sahá tak zkřiveným hmatem až do počátků mé lit. dráhy. Věc je ta. Pan Šalda psal tehda pro můj citový poměr k Vrchlickému o V. příliš nejemným tónem, a věc mým mladickým nitrem otřásla. Přiznávám, že odpověděl jsem nepromyšleně a jen citově, ale ozev obracel se spíše proti tónu a ne proti volnosti soudu; při tom však prohlašuji, že ještě dnes se za jeho mladicky-podrážděnou existenci nestydím, jelikož jsem se neozval za sebe, nýbrž za jiného a ve jménu šetrnosti k muži, jenž ji zaslouží.

Pan Š. prohlašuje „za velmi problematický můj talent veršovnický". K tomu chtěl bych říci jen to, že muž, jenž tak přísně soudí jiného spisovatele, neměl by současně (do minulosti p. Šaldovy nesahám) tisknouti tak verbalistně přetíženou báseň, jako je p. Š.: „Jsou louky temnem atd." v prvním č. XI. r. V. Směrů.

A stejně nevyslovovat „podezření" v tak těžce určitelné věci, jako je umělecká kulturnost, která je mu u mne nejistá. Co to je? Já rozumím tomu, že kulturním umělcem je ten, jehož nitro je sensitivním a intelekt vyspělý a svižný v oboru, v němž se projevuje. Jak rozumí věci p. Šalda? To neřekl. A myslím, že nějaká matematicky určitelná hodnota je tu nemožna; já ku př. bych mohl zase uměleckou kulturnost p. Š. (vzhledem k jeho povídce z 1. č. XI. r. V. Sm., neboť do minulosti nechci sahat) podezřívati z preciózství a přece jen bych to nerad tak paušálně vyslovil.

Přicházím k výtce, „jaký že může býti jeho vztah k literární myšlence, když psal včera do Mod. revue a dnes píše do Zvonu", a odpovídám: právě takový jako p. Š-ův, když mu byla podobná výtka učiněna — stále týž, nezměněný a jeden, pokud jen člověk sobě samému je věrný.

A byl-li by p. Š. výtku „programového egoisty" myslel v tom smyslu, pak bych ji nebyl cítil; ale p. Š. ji tak nemyslel, nýbrž pro mne zle. Co činit? Jsou věci, na něž se neodpovídá, ale které se vracejí prostě zpět. (To platí i o výtce arrivismu.)

O charakteristice, že „nejsem representativním člověkem ve smyslu Emersonově a Carlylově", pomlčuji jako o samozřejmosti, byť i zbytečně velkým gestem provázené, a p. Šaldův rozkřik: „Zde nedovolím nic zalhávat a křidovat!" je jeho rysem, ne mým, a není mi tedy nic po něm; proto již konec.

V Praze, 2. března 1907. Jaroslav Hilbert.

*

Poznámky k odpovědi p. Hilbertově.

Přecházím bez zbytečného úvodu rovnou k vyvrácení obran a námitek p. Hilbertových.

1. Pozdě na podzim r. 1903 vydal p. *Jiří Karásek ze Lvovic* ve sbírce *Impressionisté a Ironikové* studii *K vývoji moderního dramatu*, v níž staví proti starému dramatu, vnějškovému a dějovému (dramatu *Victora Huga*, jak patrno ze str. 169) drama moderní: drama vnitřní, dušezpytné, demonstrované na Wiedově „Svatební noci", ale i na dramatech jiných, Hauptmannových, Mirbeauových etc.

Proti p. Karáskovu odsudku dramatu starého vzal p. Hilbert v ochranu toto drama ve zvláštním článku, který napsal jako glossu ke knize p. Karáskově do III. čísla „Moderní Revue"

*) Svědomitější čtenáře žádám, aby, bude-li v duplice poukazováno buď krátkým citátem, buď širokým poukazem na nějaký můj lit. projev, si vždy dotyčný celý článek vyhledali a celý přečetli.

(ročník 1904). Aby se p. Hilbert nebál, že chci vinterpretovat do jeho článku něco, co v něm není, *přenechávám jeho výklad* člověku, u něhož jest jistě vyloučena tendence p. Hilbertovi nepřátelská: *p. Viktoru Dykovi, příteli, spolubojovníkovi a spolureakcionáři p. Hilbertovu.*

Do 5. a 6. čísla II. ročníku „Přehledu" napsal p. Dyk kritický článek o knize p. Karáskově a v něm povšimnul si i článku páně Hilbertova; přisvědčuje mu, jest mu psán z duše. Píše doslova na str. 84:

„V prosincovém čísle Moderní Revue napsal p. Hilbert vystižná slova o studii „K vývoji mod. dramatu" obsažené v knize.

— — (autor) u znamenitého moderního dramatu Ibsenova vidí všecku vniternost, kdežto u starého dramatu, které si vybral, jen směšnost (má snad státi: vněšnost), náhodnost, neorganisovanost, hřmot, lež a faleš. *Ale označiv tuto dramatiku (Hugovu) názvem dramatu starého, dopustil se neopatrnosti, že vydal cenné dílo staré v plen nepochopení* — —"

A dále commiliton p. Hilbertův hájí Huga proti moderním, proti Hauptmannům a j. jako básníka, v němž jest „mnoho velikého". A více: zcela ve smyslu svého přítele vidí v *„v pokroku* pochvalovaném p. Karáskem *úpadek" a vykládá nutnost návratu k starému romantismu.*

„Smutek triviality a nízkosti, který vane z našich „moderních" dramat, pudí — nevidí pan Karásek ze Lvovic? — mladé na nové, hazardní a krkolomné, ale nové cesty — nové potud, že počínají *se vraceti v luhy dobré opovrhované romantiky, k jejímu pathosu a jejímu gestu.*" A aby nebylo pochyby, kdo ti ‚mladí' smělí reakcionáři jsou, ukáže na ně hned p. Dyk prstem: „Nevidí to pan Karásek opravdu ve *„Falkenštejnu"*?

Nuže zde jest celý programm romantické reakce v mladém českém dramatě — reakce, opakuju za sebe, ve zlém a špatném smyslu slova —; zde jest ukázáno i na jejího iniciatora. Nevadí, že programm ten vypadá ve stylisaci p. Dykově skoro komicky (mluví se nejprve o hazardnostech a krkolomnostech, a když se mají precisovat, řekne se, že jsou v „návratu *v luhy dobré* opovrhované romantiky") — ale p. Dyk byl vždycky slabý stylista — programm jest zde a není proto méně smutný, že byl vysloven bezděky velmi pitvorně a vesele.

Programm jest zde, opakuju, a p. Hilbert marně se snaží, svaliti se sebe zodpovědnost za něj.

Interpretace p. Dykova jistě jest správna *v duchu* páně Hilbertově (byť nebyla správna snad ve všem v písmeni), a p. Hilbert nikde neozval se proti ní, ač o ní musil věděti.

2. P. Hilbertovi jest nejasný pojem „generace" a „myšlenkového literárního světa". Generace není ovšem ovčí stádo, jak se líbí karikovati p. Hilbertovi, generace jest pojem individuálnosti, ale *na vyšším čistším stupni,* pro nějž opravdu nevím, mohu-li předpokládat u arrivisty p. Hilberta dosti otevřených orgánů a smyslů. Abych mu pochopení tohoto opravdu vysokého pojmu literární filosofie usnadnil, ozřejmím mu jej příklady: Na myšlenkovém světě generace pracovali na př. *Machar, Březina, Sova* — každý ovšem v různé sféře, různým směrem, s různým zdarem a významem, různou methodou — a to mně znamená: myslili opravdu souvisle a methodicky, myslili kladně, myslili vývojové hodnoty, vížíce svoji osobu všeobecností.

Myslili typicky — šlo jim o cosi vyššího než o pouhou osobní interessantnost nebo siláckou pósu.

U p. Hilberta nebylo myšlení — nebo to, čemu se tak s licencí dá říci — ničím než *řadou nesouvislých výbuchů,* ne nutných ve smyslu zákonného a uvědomělého nitra, nýbrž reakcí na cosi vnějškového a více méně náhodného. Celé dílo p. Hilbertovo jest v tomto smyslu řadou výbuchů bez vnitřní vývojové nutnosti. Jak dá se pochopiti sled jeho? Nijak než tímto podstatně negativním terminem: *reakcí.*

Reakce: neustále vrací se mně tento pojem při charakteristice p. Hilbertově; a opravdu jest mu příznačný a opisuje a vystihuje jej více a lépe než všecko ostatní.

Jak pochopit na př. souvislost, která váže „Psance" s „Falkenštejnem"? — „Psanci", tento cauchemar, tato práce mátoh a stínů, mlh a par, toto dílo krajní introspekce, kde každý pevný tvar rozplývá se již v přelud — a vedle „Falkenštejn", drama vnějškové, skoro výpravné, se spoustou komparsů, dílo státních akcí a intrik, rétoriky a pósy nevykoupené vnitřním posvěcením!

Jak dá se pochopit tato dvojí práce, tak protichůdná, vedle sebe?

Nijak než reakcí: druhá jest reakcí na prvou.

Reakce — toť charakteristika po výtce hilbertovská. Zde jsem u samého jádra Hilbertova, u vlastního výkladu jeho mechaničnosti, jeho abruptnosti, jeho křečovitosti, jeho násilnosti i jeho fragmentárnosti, neposvěcené celkem a zákonem.

To jsou pojmy, kterých snad p. Hilbert necítí — pojmy vyšší a vlastní umělecké organisace — ale vina jeho jest *v tom,* že jich necítí: v tom jest i jeho nižší stupeň v řádu duchovém.

Básník pracující na myšlenkovém světě generace *slouží* hodnotám cyklickým a vývojovým a roste tím do velkosti nadosobní, zatím co Hil-

bertové, ženoucí se se sobectvím za krkolomnými effekty a schválnostmi à tout prix, hynou roztříštění v trapném intencionalismu různých *rádo-by*, jichž nestačí ani pojmout čistou myslí.

„Mehr Raffer als Schaffer," napsal Kerr kdysi odsouzení d'Annunziovo. Diagnosa nemoci páně Hilbertovy jest táž, jenže prognosa jest daleko, daleko zoufalejší.

3. Nešlo tedy v mojí kritice p. Hilbertovy činnosti naprosto o jeho poměr ke mně. Píše-li p. Hilbert, že „jeho naturelu bylo nutno uzavříti se mému estétství", musil by dříve dokázat, že moje „estétství" stálo kdy o to, působiti v „naturel" p. Hilbertův — pokud vím, nemělo nikdy ani zdaleka touhy po trudu tak nevděčném. Ad vocem estétství: to jest slovíčko, s nímž by neměl hráti lehkomyslně p. Hilbert. Užívat ho a nerozumět mu — tu problematickou čest mohl by přenechat věru jiným. Aby bylo tedy jasno: já nejsem a nebyl jsem nikdy estét, nýbrž *estetik:* mně nebylo umění věcí egoistického násilnictví a interessantních pós a frazí, mně znamenalo prostě: znáti, ctíti a dle sil a schopností naplňovati řád a zákon. K estétství měl vždycky nesmírně blízko p. Hilbert. Estét není nic jiného než koketa a lze, jak známo, stejně dobře koketovati geniálnickými pósami jako nasládlostí. Jest možno psáti retoriku veršem volným a beztvarým jako pravidelným, *a malicherným můžeš být i ve vzkřeku — ano zde spíš, než kde jinde!* Estét jest člověk nemohoucnosti: znásilňuje jazyk, poněvadž ho neumí ovládat; brutalisuje svoje figury do nervosní posunčiny, poněvadž jich neumí oživit pravým životem; chytá se abnormalit a rarit, poněvadž mu uniká zákon, jeho síla, krása a hloubka. Estét jest člověk umělecky nevykoupený a neposvěcený, p. Hilberte: člověk zlomku, kterému uniká celek. Estét jest padělatel: padělá gesto geniovo, padělá pósu geniovu, padělá vnějšek, kde schází mu vnitro a jádro. Estét není nic než *dilettant — člověk polovzdělaný.* Tak dilettuje třebas ve filosofii českých dějin a píše článek o Husovi, neznaje ani jeho života, ani jeho díla, ani jeho doby, jako „náladovou kapitolu, kterou není třeba bráti vážně" — jen z touhy po sensaci, neboť nemá nic říci: jde mu jen o interessantní pósu. Estét dělá umění jako politiku a jako módu. Pracuje rukama, nohama v novinách, v kavárně, na ulici — všude, všude, a *všude jest práce jeho opravdovější než u pracovního stolu:* píše-li literaturu, bortí se jeho věta, kdekoli o ni zavadíš. *Estét jest estetická nemožnost,* p. Hilberte, a je-li kdo v Čechách, kdo by měl choditi opatrně kolem tohoto slova a spíše se mu vyhnout než mu nadbíhat, jste to Vy.

4. Pan Hilbert líčí dnes svůj syrový feuilleton „Vrchlický-football" jako projev *citový.* Risum teneatis ... *Citový?* ... „Estetičtí metaři." „Sprostý lid, jak jej nenávidím". „Pravá česká sprostota". „Lůzo, rvi se, v politické areně ... kraluj na smetišti veřejného života" ... atd.

Tak že reaguje cit? Leda hilbertovský „cit", který jest opravdu příliš široký „pohoz", mluveno jeho jazykem, nebo příliš široká plachta, mluveno po česku, pod níž se chrání leccos ... jen nejméně citu *pravého.* Já ve svém kritickém článku v tehdejších Lit. listech nedotýkal jsem se nijak citu, já hovořil jen a jen k *intellektu* ... a tak také, co odpovědělo feuilletonem p. Hilbertovým, nebyl cit, nýbrž jen *pacit:* žluč, nenávist a mstivost, žurnalistické chytráctví a násilnictví. Jak slabě dopadlo to s p. Hilbertovým citem, když měl promluvit, ukázala s trapnou nesporností „oslavná scéna", *16. únor 1903,* která místo nadšení přinesla jen nejsměšnější a nejpitvornější posunčinu. Tak *nic nedovést* říci o básníkovi, jehož prý miluju a zbožňuju, jako toho nedovedl říci zde p. Hilbert — a při tom mluvit o „citovém poměru k Vrchlickému" a zaklínat se ob větu citem, to jest cosi, co se dá těžko charakterisovat klidným jazykem. Dnes s tržní moudrostí vykládá pan Hilbert cosi o „šetrnosti" k Vrchlickému, „jenž jí zaslouží". Ah, ovšem, odpovídám, zaslouží a hlavně od Vás zasloužil si jí dvakráte: poprvé, když jste namáčel péro k jeho žalné obraně, a po druhé, když jste je namáčel k jeho žalnější oslavě.

5. Pan Hilbert hájí svůj „talent veršovnický", hájí jej ovšem uboze: útokem na moji báseň v I. čísle V. Směrů. (Neboť: budiž moje báseň sebe bědnější — co to dokazuje o verších p. Hilbertových?) Je prý verbalisticky přetížena. Mohl bych odpovědět, že tak, jak jest, jest mně nutna k charakteristice mojí figury — ale nenapadá mi uhýbat a řeknu proto přímo p. Hilbertovi: je-li kdo v Čechách, jenž by neměl slovo verbalism vypouštět z úst, jest to *on.* „Mod. Revue" r. 1903 přinesla serii veršů páně Hilbertových: těžko představit si prázdnějších pós, třeštivějších frásí, šroubovanějšího nevkusu, rozmáchlejšího siláctví, směšnějších schválností a pretenciosnější nicoty, než kolik jest jich v těchto verších. Mučící se nemohoucnost, nic víc. Škubání údů a skřeky, kde nitro je prázdné a mrtvé. A stejný ráz nese všechno ostatní, co vyplynulo veršem z jeho pera. Opisuju sem jednu z nich — nejméně příšernou ještě — jen proto, že jest nejkratší:

OSOBNÍ.

Žhoucí slunce
praštící (!), silné,
výkřiku, tlaku (!), nádhero kdysi,
proč jen tě ztrácím?

Neživilo-li's se z mojí krve?
Nebylo-li's vlastně touto krví?
Není-liž jí až do dneška ve mně?
Proč jdeš? Proč jdeš?*)

Dny bledé vstávají,
krajina bředne (!),
zajíci hryží dřeň (!).

Sám,
z mohutných dnů svůj vzrůst,
jak v kraji dub
do nebes zvedám kosmaté větve,
vzhlížeje v dál. —

Vlhký den s hladovým nebem; —
do něho trčí
vazivo, úžas, čerň (!).

6. Řekl jsem již v prvním čísle V. Směrů, v čem vidím uměleckou kulturnost a v čem uměleckou nekulturnost: umělecká nekulturnost jest, řekl jsem tam, *ve zvůli*, která roztříšťuje celky a nenaplňuje zákona — a dnes vyložil jsem, doufám, dost obšírně p. Hilbertovi důvody, pro něž jeho talent *musím* pokládat za nekulturní, pokud mne nevyvrátí celými a vyrovnanými uměleckými díly. Talent zlomkovitý, násilný, křečovitý, talent *neukázněný* jako byl posud talent p. Hilbertův, nemůže být požehnanou kulturní silou! Umělecká kulturnost a nekulturnost — ale to jsou pojmy jasné v kulturních literaturách jako den a noc! Flaubert odpověděl na pohodlné pochybovačství p. Hilbertovo velkolepě již r. 1853: „Drobné potůčky rozvodněny tváří se jako oceán; aby jím byly, schází jim jen jedno: skutečné rozměry; zůstaňme tedy řekou a žeňme kola mlýnská.“ Talent páně Hilbertův vedl si příliš často jako rozvodněný potok: zanášel louky pískem a kamením a objevoval v zdánlivém siláctví bezděky svoji slabost. *Kázeň* jest vlastní kulturní cností — ona činí z pouhého talentu *umělce*.

O *preciositě* mluví pan Hilbert zase velmi pošetile; *tak* dnes nesmí mluvit o těchto věcech žádný vzdělaný literát. Pan Hilbert nezná patrně žádného spisovatele opravdu preciosního, jinak by mohl tato slova sotva vyslovit při mojí povídce. Pak byla by preciositou každá *práce o stylu*, každá práce vlastně umělecká. Na Balkáně, četl jsem nedávno, říkají estétů každému, kdo se jednou týdně převléká do čisté košile. U nás bude pomalu estétem každý, kdo čte po sobě větu a myslí, že má mít podmět a výrok. Ostatně i preciosita ve vlastním historickém smyslu slova jest dávno rehabilitována. A nejen mezi umělci. Ať přečte si jen p. H., co o ní píše na př. Brunetière, doktrinář a moralista, duch velmi málo přístupný umělecké stránce literatury: jaké zásluhy jí přičítá! Jak mluví p. Hilbert, smí se beztrestně mluvit opravdu jen v Čechách.

*) Tak ovládá p. Hilbert jazyk! Chtěl říci patrně: *Proč odcházíš?* Naučte ho správně česky se vyjadřovat a skoro celá jeho originalita bude v pekle!

7. Pan Hilbert staví do stejné řady svůj případ s případem mým: svoje současné spolupracovnictví na Mod. Revui a Zvonu s mým spolupracovnictvím na Lumíru r. 1899 a 1900. *Naprosto neprávem*, gentlemane. „Lumír“ byl a jest *neutrální orgán, prosté forum pro každého* — „Zvon“ bojovný orgán akademiků, list krajně stranný.

Pan H. nechce, zdá se, chápat dosahu mojí výtky. Důraz jest tu na tom, že současně přispívá do orgánů krajně charakterních a krajně si protilehlých. A jiný moment: pan H. poklonil se „Zvonu“, orgánu akademiků, těsně před chvílí kdy byl zvolen do Akademie...

Pan Hilbert ve vlastním zájmu neměl odbavit tuto výtku tak lehce, jak ji odbavil.

8. P. H. vrací mně „zpět“ (sic!) výtku arrivismu a literárního egoismu. Lituju velmi, ale nepřijímám jí: není mezi námi rovnosti. Já neudělal literární kariéru tím, že jsem současně zapálil svíčku pánu bohu i čertu. Až ji *takto* udělám, bude moci pan Hilbert vraceti „zpět“. Do té doby však musí si ji laskavě ponechat.

15. III. 1907. F. X. ŠALDA.

*

(Oprava notářská.) Panu zodpovědnému redaktoru „Vol. Směrů“ v Praze.

Vzhledem k prohlášení F. X. Šaldy, otištěnému na 82. str. 2. čís. ročníku 1906-7 časopisu „Volné Směry“, žádám za uveřejnění následující opravy v základě § 19. zákona o tisku:

„Není pravda, že článek, podepsaný chiffrou R., který přinesl „Venkov“ z 10. února pochází z péra jakéhosi Jeana Rowalského recte Bačkovského.

Není pravda, že jakýsi Jean Rowalski recte Bačkovský podělkuje v literární rubrice „Venkova“ a rovněž není pravda, že se tímto velmi pochybným způsobem odvděčuje svému chlebodárci.

Není dále pravda, že jsem stropil ve „Venkově“ něco, s čím se nepolemisuje a co je pouhá literární ničemnost a ubohost, jež se jen prostě přibíjí. —

Naopak je pravda, že Jean Rowalski (Alex. Bačkovský) přispívá do lit. rubriky „Venkova“ a dále jest pravda, že svým chlebodárcům, pokud jaké má, odvděčuje se jiným způsobem, a že v liter. rubrice „Venkova“ tropí zcela jiné věci než literární ubohosti a ničemnosti.“

V Praze, dne 11. března 1907.

JEAN ROWALSKI (ALEX. BAČKOVSKÝ.)



VOLNÉ SMĚRY.

B. KAFKA.
ŠÍLENÍ.

JAN ŠTURSA.
PŘED KOUPELÍ
V MOŘI.





VOLNÉ SMĚRY

■ JOSEF MAŘATKA. ■
STUDIE K PODOBIZNĚ.



J. MAŘATKA.
STUDIE K
PODOBIZNĚ.

VINCENT VAN GOGH.

Tento malíř, kterému věnoval J. Meier-Graefe nejkrásnější kapitolu svojí Entwicklungsgeschichte, kterého poctil Gauguin svým krásným Podobenstvím a kterého si Munch tolik váží, — tento umělec, který náležel svým dílem dosud jen úzkému kruhu amateurů a odborníků, stal se vydáním svojí korrespondence*) účastným nejširšího zájmu: všichni, kdo v umění uctívají člověka, pozdraví v něm posilňujícího soudruha, staršího bratra, který zaplatil za ně a předem bolestné martyrium hledání.

Jsem si zcela dobře vědom, že nelze malíře posuzovati jinak než z praxe: intence i theorie padají málo na váhu. A van Goghovy obrazy neznám; ale když jsem přečetl jeho dopisy, uvěřil jsem v něho absolutně. Kdo *takto* psal, *musil* býti dobrý malíř. Právě že jeho dopisy tak zcela nic

*) Vincent van Gogh, Briefe. Berlín, Bruno Cassirer.

nejsou literaturou; jsou to jen vřelá, vášnivě upřímná slova, horké oddechy upracovaného člověka, ještě se chvějícího vzrušením boje s vlastním dílem.

Psal je kamarádovi, malíři E. Bernardovi, a bratru Theodorovi, který mu byl víc než kamarádem, a nevěda vykreslil se v nich celý: churavý člověk udržovaný na nohou horečným žárem, který ho živil i ztravoval. On byl z umělců, jak je míval rád Nitzsche, kteří chtějí vlastně jen dvojí: chleba a své umění, panem et Circen. A u něho věřte tomu do slova a do zoufalosti: krajíčky a suché kůrky můžete počítat mezi řádky dopisů bratrovi, který se s ním dělil o často přepočítávané franky; ale všude cítíte nad nimi také velikou svůdnici Kirké, pro kterou se i na chléb zapomíná.

On byl předurčený, nutný malíř. Mezi ním a professionaly je propast; na jedné straně všichni, komu je malířství zaměstnáním jako každé jiné, prostředkem k výživě, cestou k úspěchu, — na druhé těch několik, jimž je posledním smyslem existence, jedinou možnou formou života, a kteří za ně platí vlastní koží, je-li třeba, qui y mettent de leur peau.

Celkem si také s malíři nerozuměl; vedle dvou tří živých, na něž hledí jako na soudruhy — na Bernarda, na Gauguina, Seurata — má několik mistrů, Cézanna, Monticelliho, Delacroix, Milleta, staré Holanďany, Rembrandta v čele; ale malíři jako třída společenská, s určitými zvyky, předsudky a pretensemi jsou mu zcela cizí.

„Udělal jsem dvě velké perokresby," píše Bernardovi, „nekonečnou rovinu s ptačí perspektivy, s návrší: vinohrady, sklizená pole obilná, která se ztrácejí v nekonečnost a jako mořská hladina sahají až k obzoru, jenž ohraničen pahorky. Nevyhlíží to japonsky, a přece jsem až dosud neudělal nic tak vskutku japonského. Malinký dělník, malý vlak, jenž jede obilnými polemi, to je všechen život, který tam spatříš. Představ si: když jsem přišel poprvé na ono místo, řekl mi jeden známý malíř: To by bylo ale strašně fádní malování! Neodpověděl jsem nic, ale shledal jsem to tak nádherným, že jsem nenašel ani síly obořiti se na toho idiota. Vrátil jsem se tam znova a znova, udělal jsem dvě kresby té ploché půdy, v níž není nic — než nekonečnost, než věčnost. A jak tak kreslím, přijde chlap, ne malíř, voják. Ptám se ho: Je ti tuze divné, že se mi tahle krajina zdá stejně krásná jako moře? — Ne, mně není vůbec divné, že ji shledáváš stejně krásnou jako moře — (on znal ostatně moře), neboť mně se zdá ještě mnohem krásnější nežli ocean, protože je obydlena.

Kdo z nich byl umělečtější, malíř nebo voják? Pro můj vkus voják, pravda?"

Maluje motivy, které se zdají jiným malířům fádní; maluje effekty, kterých si oni nevšímají. Na př. kus terrenu, půdu lesa pokrytou spadalým listím: „Překvapilo mne, jak pevně koření stromy v té půdě; začal jsem je štětcem, a nepodařilo se mi dostati je výrazně z půdy, která byla již hustě pokryta barvou; tah štětce zmizel v tom jakoby nic. Proto jsem vytlačil kořeny i kmeny přímo z tuby a promodeloval je trochu štětcem: ano, teď tam vězí, vyrůstají z ní a pevně se zakořenily.

Vlastně jsem rád, že jsem se nenaučil malovat; snad bych se byl naučil pominouti takovéto effekty. Teď si říkám: ne, to právě chci docílit, nepůjde-li to, tím hůře. Chci se o to pokusit, ačkoli nevím, jak je to vlastně správně."

Tak hluboko se nezabírají malíři unášení pohodlně proudem mody a doby. On se nevyhnul žádnému problemu vyšlapanou cestičkou přejaté manýry, nýbrž porval se s ním vždycky po svém a do krve. Nechce se ani věřit, že byl nedávno a nedaleko člověk, který to myslil s uměním tak vážně a opravdově.

A přece se mi zase zdá chvílemi, že nebyl ani jindy možný tak ryzí malíř, až teprve v našich dnech. Ještě nikdy se neodlišila doména malířství a nedefinoval pojem malebnosti tak přesně jako dnes. Nikdy nestálo malíři k službám tolik různých materiálů; vlivem mistrů, kteří v aquarelu nebo pastelu vytvořili definitivní díla, uznány tyto techniky za rovnocenné s malbou olejovou a osvojily sobě řadu sujetů, jimž celý jejich ráz lépe přiléhá než těžkopádný olej. Grafika, zvláště lept, přejala komposice tendenční nebo fantastické; fotografická reprodukce obstarává dávno úlohy dokumentární. Nad to zdokonalily se a zlevněly všechny mechanické techniky reprodukční, a s jich pomocí rozšířila se ohromně vláda kresby illustrační a žurnalistické, reporterské — všechny sujety vyžadující ostré charakteristiky osobuje si dnes právem kresba. Tím vším súžila se valně doména malby olejové, ale tím se teprve také zcela osvobodila barva; malbě olejové, která se musila kdysi přizpůsobovati úkolům cizím vlastní podstatě

materiálu, zbudou v dohledné době snad jen motivy opravdově vnitřně příbuzné a po barvě kategoricky volající.

Snad je to jen theorie a dost slabě podepřená hypothesa; jisto je však, že nikdy neexistovali tak výluční malíři jako někteří moderní, jako Monticelli, Manet nebo Cézanne. Největší malíři ze starých, sám Velasquez, mají ještě jiné intence — a snad právě o ně jsou větší než tito moderní —, až dnešní pustili stranou všechno, u nich hlásí se jen barva o soběstačnou, výlučnou existenci.

Van Gogh sám praví v jednom listě: „Není možná klásti stejný důraz na barvu i valeur; není možná bydliti zároveň na pólu i na rovníku: je nutno si vybrat cestu, a moje cesta bude cestou barvy."

Tak se nemyslívalo před lety; dříve barva nevylučovala valeur nebo modelaci, a Van Gogh sám viděl ve svém umění s počátku mnohem více než pouhou barvu. Ale on je vášnivec; na konec, když odešel na Jih, zřekne se všeho, o čem snil dříve pod vlivem Milleta, a žije a dýchá jen barvou. Ale je to už horečka nemocného: „Ach, my pomatenci", píše Bernardovi, „jaké to máme požitky očima, pravda? Ale příroda se mstí na zvířeti v nás, a naše tělo je ubohé a často strašlivá obtíž. Už od časů Giotta, který byl churavý člověk. Ale jaká pastva očím a jaká to veselost spatřiti bezzubý smích starého lva Rembrandta se šátkem kolem hlavy a s paletou v ruce!"

Ale tento fanatik barvy a malování neměl obyčejnou omezenost fanatiků, kteří nevidí než svou fixní ideu; neměl také jich snadnou spokojenost. Cítil hluboce nedostatečnost svého umění a znal dobře melancholii odpírání; malířství bylo mu často jen ubohým surogátem za činný tvůrčí život. Největším umělcem je mu Kristus, který netvořil ani obrazy ani sochy nebo knihy, ale skutečné živé lidi, nesmrtelné. „Je to vždy melancholický pocit nežíti skutečným životem, — ježto by bylo správnější pracovati v živém mase než v barvě nebo v hlíně a lepší dělati děti než provozovati umění nebo obchod s obrazy", píše bratrovi. Ale těší se, „umění je větší a delší nežli náš život. Necítíme se aspoň umírat, ale cítíme se malí a platíme tvrdou cenu mládí, zdraví i volnosti, abychom se stali článkem v řetězu umění . ." Ano, on, člověk největších ctižádostí, cítí se zcela upřímně malým předchůdcem toho pravého velkého mistra, „jenž bude malovati lidi jako Claude Monet maluje krajiny" a jehož umění budoucnosti „musí být tak mladé a krásné, že my, kteří mu dnes obětujeme své vlastní mládí, ještě vyděláme na radosti života a míru."

A to vše nejsou jen sliby do modra a laciné theorie; je ochoten ihned začíti sloužiti jiným, ulehčiti cestu kamarádům, zvláště Gauguinovi. Věří naivně, že se mu podaří malovati líbivé věci, nebo spíše, že jeho práce se lidem zalíbí a že vydělá peníze, které nechce pro sebe: „neboť považuji za naši povinnost, tvoji i moji, píše bratrovi, snažiti se o relativní bohatství, protože budeme míti živit velké umělce".

V jednom dopise ohlašuje bratrovi, že svoji nejlepší a nejnovější studii odeslal do Holandska, k uctění památky svého mistra, a podepsal ji oběma jmény: Vincent i Théo. Tato jména by vlastně patřila i pod titul knihy a na každou její stránku; ze všech krás knihy i toho velikého života je snad poměr těchto dvou bratří ton nejkrásnější. Mužná láska bez frásí, skoro beze slov; vzájemné krajní oběti jsou oběma něčím samozřejmým. „Co se mne týče, píše Vincent Theodorovi, vynutí-li si okolnosti, abych se stal kupcem a tobě se tím ušetří starostí, učiním to bez lítosti." Nedošlo k tomu; bratr šel od oběti k oběti, až skončilo všechno dvojí strašnou katastrofou, dvojím šílenstvím, a u Vincenta pokusem sebevraždy: „vehnal si do těla kuli a zemřel za několik hodin v posteli, kouře svou dýmku, při plném vědomí, u vřelé lásce k svému umění a bez hněvu k lidem." (1890.)

MILOŠ JIRÁNEK.



MAŘATKA. NÁČRT.

D. S. MEREŽKOVSKIJ:

MONNA LISA GIOCONDA.

1503—1506.

Autorisovaný překlad ŽOFIE POHORECKÉ.

(POKRAČOVÁNÍ.)

Druhého dne maloval Leonardo v Palazzo Vecchio na „Bitvě u Anghiari".

Když r. 1503 vrátil se z Říma do Florencie, dostalo se mu od doživotně ustanoveného gonfaloniera, tehdejší hlavy republiky, Piera Soderiniho úkolu, namalovati na stěnu nového sálu Rady v Palazzo Vecchio některou pamětihodnou bitvu. Umělec zvolil si slavné vítězství Florenťanů u Anghiari v roce 1440, kde poražen byl Niccolo Piccinino, vojevůdce vévody lombardského, Filippa Maria Visconti.

Část obrazu byla již na stěně: čtyři jezdci srazili se a bojují o prapor; na konci dlouhé tyče třepotá se hadr, tyč je zlomena, a zdá se, že rozštípne se v kusy. Pět rukou ji objímá a zmítá jí na všechny strany. Nad nimi kříží se meče. Na otevřených ústech zápasníků je viděti, že křičí. Vyhublé, vpadlé obličeje lidské nebyly méně strašné, než rozšklebené mordy báječných zvířat, na pancířích zobrazených. Lidé přenesli svoji zuřivost i na koně; vzepjali se na zadní nohy, předníma se srazili; s ušima, vzad položenýma, s divokým pohledem, s vyceněnými zuby, kousali kol sebe jako dravci. Pod jejich kopyty v krvavém blátě zabíjel muž muže; uchopil jej za vlasy a tlačil mu hlavu k zemi, nedbaje, že oba mohli by býti rozdupáni.

Válka v celé své hrůze, toto nesmyslné pobíjení, byla dle slov Leonardových, „nejzvířečtější hloupostí" — pazzia bestialissima — „jež nenechává na zemi rovného místa, které by nejevilo krví nasáklých stop".

Právě když dal se do práce, zaslechl kroky na kamenné dlažbě sálu. Aniž se obrátil, poznal příchozího. Byl to Piero



J. MAŘATKA.
▪ NÁČRT. ▪

Soderini, jeden z lidí, které Macchiavelli nazval ani studenými ani teplými, ani černými ani bílými, nýbrž jen šedými. Florentští měšťané, potomci zbohatlých kramářů, kteří dosáhli úřadů a hodností, zvolili jej hlavou republiky, protože byl jako oni, prostřední, nikomu nebezpečný člověk, v nějž doufali, že bude pouze poslušným nástrojem v jejich rukou. Mýlili se. Soderini objevil se přítelem chudých, ochráncem lidu. Avšak nikdo nepřikládal tomu velké důležitosti. Byl příliš bezvýznamným; místo politických schopností měl jen píli úřednickou, místo rozumu jen úsudek, místo cnosti pouze dobromyslnost. Všeobecně bylo známo, že jeho vysokomyslná a nepřístupná manželka, Madonna Argentina, neskrývá před ním svého pohrdání a nazývá jej pouze „moje krysa". Messir Soderini připomínal skutečně starou, ctihodnou krysu z prostoru pod podlahou některé kanceláře. Neměl dokonce ani oné obratnosti a chytrosti, jež je vladařům tak nevyhnutelná, jako olej k mazání stroje. Ve své republikánské počestnosti byl pevný, — přímý a rovný jako prkno — tak nepodkupný a čistý, že, jak řekl o něm Macchiavelli, stále voněl „čerstvě vypraným prádlem". Chtěje vyhověti všem, pokazil si to se všemi. U bohatých byl neoblíben a chudým nepomohl. Stále usedal mezi dvě židle, ocital se ve dvojím ohni. Byl mučenníkem zlatého středocestí. Macchiavelli, jemuž byl Soderini přízniv, složil naň jednoho dne epigram v podobě náhrobního nápisu:

Když zemřel Piero Soderini, pílil
duch jeho k peklu, v říši hříšných letem.
Však Pluto zvolal: „Stůj! Ty jsi se zmýlil.
Jdi ve kruh prostřední, tam k malým dětem!"

Když Leonardo přijímal nabídku Soderiniho, bylo mu podepsati velmi trapnou smlouvu, v níž za nejmenší překročení ustanovené lhůty vyměřena byla pokuta. Florentská vláda dbala svého zisku jako kramáři. Soderini, velký přítel kancelářských předpisů, nudil jej předkládáním účtů o každém soldu, který důchodenský úřad vydal mu na postavení lešení, na koupi laku, sody, vápna, lněného oleje a jiných drobností. Nikdy ve službách „tyranů", jak gonfaloniere pohrdlivě se vyjadřoval,

na dvoře Moronově a Cesara Borgie necítil Leonardo takového nevolnictví a poroby, jako nyní ve službě národa, volné republiky, ve státu občanské rovnosti. Nejvíce trpěl tím, že messir Soderini jako všichni nenadaní a nevědomí lidé měl vášeň, udíleti umělcům dobré rady.

Soderini obrátil se k Leonardovi s otázkou, kde jsou peníze, jež důchodenský úřad vydal na zakoupení pětadvaceti liber alexandrinské běloby, a které nebyly zapsány. Umělec doznal, že na koupi zapomněl a peněz užil jinak, avšak oznámil, že je ihned ochoten důchodenskému úřadu celý obnos vrátiti.

„Co vám napadá! Prosím vás, messire Leonardo! Připomínám to jen k vůli pořádku a přesnosti. Nic nám nevracejte. Vždyť sám vidíte, že jsme malí, skromní lidé. Možná, že naše spořivost zdá se vám lakotou porovnána se štědrostí tak velikých knížat, jako jsou Sforza a Borgia. Ale co dělat? Nemůžeme nad svoje poměry. Vždyť nejsme samovládci, nýbrž služebníky národa, a za každé soldo jsme jemu zodpovědni. Víte přece sám, že státní peníze jsou posvátny, že je to vdoví groš, krůpěje potu poctivého dělníka a krev vojínova.

Vladař je samojediný, ale nás je mnoho, a před zákonem jsme si všichni rovni. Tak je to, messire Leonardo. Tyrani platili vám zlatem, my jen mědí. Není-li však měď svobody lepší, než zlato poroby — a není-li dobré svědomí nejlepší odměnou?"

Leonardo mlčky naslouchal a tvářil se, jako by souhlasil. Čekal na konec řeči Soderiniho se smutnou odevzdaností, s níž poutník, postižený na silnici prašným vírem, sklání hlavu a zavírá oči. V takových projevech obyčejných lidí cítíval Leonardo slepou, němou, neúprosnou, přírodním silám podobnou moc, s níž zápas jest nemožný. Na první pohled zdály se mu projevy ty jen ploché, avšak zahloubal-li se více do nich, pociťoval takové vzrušení, jako by bylo mu dívati se do strašlivé prázdnoty, do závratné propasti.

Soderini dal se strhnouti. Chtěl vydrážditi svého protivníka k hádce. Aby mu mohl něco vytknout, počal mluviti o malířství. Nasadiv si stříbrné brýle s velikými skly, jal se pozorovat hotovou část obrazu.

„Výborně! Ku podivu! Jaké zobrazení svalů, jaká znalost perspektivy. Ti koně jsou jako živí!"

Potom zahleděl se dobromyslně přísným pohledem přes brýle na umělce, jako učitel dívá se na svého nadaného, ale nedosti pilného žáka.

„A přece messire Leonardo, jest mi opakovati, co již často jsem pravil: budete-li tak pokračovat, jako jste začal, bude dojem celku příliš těžký, příliš stísněný, a nemějte mi za zlé upřímnost, můj nejváženější, já jsem vždy k lidem přímý — očekávali jsme od vás něco zcela jiného."

„Čeho jste ode mne očekávali?" otázal se Leonardo zvědavě.

„Že zůstavíte potomstvu válečnou slávu naší republiky, že zobrazíte památné činy našich hrdin. Něco, víte, co by povzneslo duši lidstva a bylo dobrým příkladem lásky k vlasti a cností občanských. Budiž válka ve skutečnosti takovou, jak jste ji zobrazil! Avšak táži se vás, messire Leonardo, proč některé extremy neměly by býti zušlechtěny, zkrásněny aneb alespoň zmírněny, neboť vše musí míti svoji míru a hranici. Snad se mýlím, ale domnívám se, že vlastní povolání umělcovo spočívá v tom, že nabádavě a poučně přináší lidu prospěch."

Jakmile začal mluvit o prospěchu lidu, nebyl k zadržení. Jeho oči zářily nadšením zdravého lidského rozumu, a v jednotvárném zvuku jeho slov spočívala vytrvalost dopadající krůpěje, která vyhlubuje kámen.

Leonardo naslouchal mu ztrnule a tiše, jen chvílemi, když nabýval vědomí a snažil se představiti si, co vlastně dobrý ten muž o umění si myslí, zmocňovala se ho taková tíseň, jako by vstoupil do úzkého, tmavého, lidmi přeplněného pokoje, v němž je tak zkažený vzduch, že nelze tam pobýti ani okamžik, nemáš-li se zadusit.

„Umění, které lidu neprospívá, užitku mu nepřináší," pravil messir Soderini, „jest zábavou líných lidí, chlubným vrtochem boháčů, luxem tyranů. Není-li tomu tak, můj nejváženější?"

„Ovšem," souhlasil Leonardo a připojil se sotva znatelným posměchem: „Víte co, signore? Svůj spor, který již přece dlouho trvá, měli bychom takto rozřešiti: nechť právě v tomto sále Rady měšťané florentští v lidovém shromáždění bílými a černými kuličkami většinou hlasů rozhodnou, zda moje malba může přinésti lidu prospěch, nebo nic. Je v tom dvojí výhoda: za prvé matematická jistota, neboť je třeba spočítati jen hlasy, abychom dopátrali se pravdy; za druhé — každý rozumný a moudrý muž,

stojí-li zde sám, může se mýliti, kdežto deset nebo dvacet tisíc nevědomých a bláznů, kteří se tu shromáždí, nemůže se zmýlit, neboť hlas lidu — hlas Boží!“

Soderini ihned neporozuměl. Měl velikou úctu před slavnostním rozhodováním bílých a černých kuliček, takže mu ani nenapadlo, že by se někdo mohl zákonu tomuto posmívati. Avšak když to pochopil, zadíval se překvapeně na umělce, téměř polekán, a jeho malé krátkozraké oči kroutily se sem tam, jako u krysy, jež větří kočku.

Avšak brzy se vzpamatoval. Protože ve všech umělcích viděl lidi, kteří jsou náchylni k přepjatosti a nesmyslnosti, necítil se uražen žertem Leonardovým.

Ale naladilo jej to smutně, neboť pokládal se za dobrodince Leonardova. Nedbaje pověstí o jeho velezradě, o mapách okolí florentského, které prý hotovil pro Cesara Borgiu, nepřítele vlasti, on, Soderini, přijal jej velkomyslně do služeb republiky: Počítal při tom se svým vlivem a pokáním Leonardovým.

Když messir Soderini změnil látku rozmluvy, s tváří představeného sdělil mezi jiným s Leonardem, že Michelangelo byl vyzván, by namaloval na protější stěnu téhož sálu radního obraz bitevní. Na to vznešeně se rozloučil a odešel.

Umělec díval se za ním. Šedivý s křivýma nohama a s kulatými zády, gonfaloniere podobal se z dálky ještě více kryse.

*

Když Leonardo vyšel z Palazzo Vecchio, zastavil se na náměstí před Davidem Michelangelovým. Zde u brány florentského paláce vládního stál tento obr z bílého mramoru jako strážce, jenž zdvihal se z černých kamenů ponuré, štíhlé věže.

Nahé tělo jinochovo bylo hubené. Pravá ruka s prakem těžce visela; bylo možno viděti všecky její svaly; levice, která spočívala na prsou, držela kámen. Obočí bylo svraštělé, pohled upřen v dálku, jako u muže, jenž míří. Na nízkém čele kroužily se kadeře jako do věnce. A Leonardovi napadla slova první knihy Samuelovy:

„Ale David pravil Saulovi: ‚Služebník tvůj pastýřem byl stáda otce svého, a když přicházel lev aneb medvěd a bral dobytče ze stáda, já dostihal jsem ho a bil jsem jej, a vydíral jsem je z hrdla jeho. Pakli se na mě obořil, tedy ujma ho za čelist, bil jsem jej, až jsem ho i zabil.‘

‚I lva i medvěda zabil služebník tvůj. Budeť tedy Filištínský neobřezanec ten jako kterýkoliv z nich‘ . . .

A vzav hůl svou do ruky své, vybral sobě pět kamenů hladkých z potoka, a vložil je do mošničky pastýřské, kterouž měl, totiž do pytlíku, a prak svůj v ruce nesl a přiblížil se k Filištínskému.

I řekl Filištínský Davidovi: ‚Což jsem pes, že jdeš proti mně s holí?‘

A David pravil: ‚Dnešního dne zavře tě Hospodin v ruku mou a zabiji tě, a setnu hlavu tvou s tebe, a vydám těla vojska filištínského dnes ptákům nebeským a šelmám zemským, a pozná všecka země, žeť jest Bůh v Israeli.‘

V tomto díle soka svého poznal Leonardo ducha, který byl duchu jeho snad stejnorodý, ale na věčné časy protichůdný, jako skutek úvaze, bázeň srdnatosti, bouře klidu. A tato cizí moc jej vábila, budila v něm zvědavost, přání, přiblížiti se jí a docela ji poznati.

Ve stavebních kolnách florentského dómu Maria del Fiore ležel před léty obrovský balvan bílého mramoru, který byl zkažen kterýmsi nezkušeným sochařem; nejlepší mistři zdráhali se zpracovati jej, neboť domnívali se, že k ničemu už není. Když Leonardo svého času přišel z Říma, byl mu balvan tento nabídnut. Zatím co v obvyklé své zdlouhavosti uvažoval, vyměřoval, vypočítával a váhal, jiný, o třiadvacet let mladší umělec, Michelangelo Buonarroti, přijal vyzvání vytesati z mramorového balvanu sochu prorokovu. S neuvěřitelnou rychlostí, pracuje nejen ve dne, ale i v noci při světle, dokončil svého obra během pětadvaceti měsíců.

Šestnáct let pracoval Leonardo na hliněném modelu kolossa, pomníku Sforzově. Kolik času potřeboval by k mramorové soše velikosti Davidovy, neodvážil se ani pomysliti.

Florenťané prohlásili Michelangela za soka Leonardova v sochařství. Buonarroti přijal vyzvání bez rozpaků.

Nyní, kdy chystal se provésti obraz bitevní v sále Radním, ačkoli téměř ještě nikdy neměl štětce v rukou, s odvahou, jež hraničila na šílenství, vstoupil i v malířství s Leonardem v zápas.

Čím větší skromnost ukazoval, čím více vycházel Buonarrotimu vstříc sok jeho, tím více stoupala jeho nenávist. Klid Leonardův zdál se mu pohrdáním. S chorobnou podezřívavostí naslouchal všem klepům, vyhledával každé příležitosti, jak vyvolat svár,



J. MAŘATKA.
MYŠLÉNKY.
NÁVRH NA KALAMÁŘ.

používal každé pohnutky, aby zranil protivníka.

Když byl David dokončen, povolali signorové nejznamenitější florentské malíře a sochaře k úradě, kde by měla být postavena socha. Leonardo přidal se k mínění architekta Giuliana di San Gallo, aby stála na piazze della Signoria v loggii dei Orcagni pod prostředním obloukem. Když Michelangelo o tom zvěděl, tvrdil, že Leonardo ze závisti postaviti chtěl Davida do nejtemnějšího kouta, aby slunce nikdy naň nesvítilo a nikdo aby ho nemohl spatřit.

Na schůzce, která se konala v dílně, kde Leonardo maloval obraz Monny Lisy a jíž súčastnilo se mnoho umělců, mezi jinými Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Lorenzo di Credi a četní žáci Peruginovi, hovořilo se o tom, které umění je vyšší, zda sochařství nebo malířství, — abstraktní scholastický spor oblíbený u tehdejších umělců.

Leonardo mlčky naslouchal. Když byl zahrnut otázkami, odpověděl: „Mám umění za tím dokonalejší, čím méně po řemeslnicku je prováděno."

S dvojsmyslným úsměvem, takže bylo těžko rozlišiti, mluví-li z přesvědčení aneb jen žertem, připojil:

„Hlavní rozdíl mezi těmato dvěma uměními spočívá v tom, že malířství vyžaduje větší námahy ducha, sochařství pak těla. Postavu, jež skryta jest v hrubém tvrdém kameni jako koule, vysvobozuje sochař zneháhla kladivem a dlátem a musí k tomu užiti všech tělesných sil až do ochabnutí, jako nádeník; je pokryt potem, jenž míse se s prachem, tvoří špínu; jeho obličej jako obličej pekařův zabílen je moukou mramorovou, šaty posety jsou odštěpky; jeho dům je plný kamení a prachu. Malíř naopak v elegantním oděvu, v úplném klidu užívá štětce s příjemnými barvami. Též dům jeho je světlý, čistý, vyzdobený pěknými obrazy; je v něm klid; hudba nebo zábava koření práci, tepot kladiva ani jiný nudný hluk neruší tohoto sladkého míru."



■ JAN ŠTURSA. ■
PŘED KOUPELÍ V MOŘI.



JAN ŠTURSA. MELANCHOLICKÉ DĚVČE.

Slova Leonardova donesena byla Michelangelovi, jenž vztahoval je na sebe. Přemohl však svůj hněv, trhl jen rameny a pravil s urážlivým posměchem:

„Ať si hraje Leonardo, nemanželský syn šenkýřčin, na rozhýčkanou ženštinu, která se bojí práce. Já, potomek starého šlechtického rodu, nestydím se za svoje dílo, neštítím se, jako prostý nádeník potu a špíny. A hádati se o přednosti sochařství nebo malířství, je věru nechutno. Umění jsou si všechna rovna, vznikají z jednoho pramene, směřují k jednomu cíli. Domnívá-li se někdo, že malířství je ušlechtilejší než sochařství, může mi o tom říci sotva něco chytřejšího, než moje pradlena, třeba by byl ve všech jiných oborech bůh ví jak zběhlý.“

S horečnou rychlostí počal Michelangelo pracovat na obraze v sále soudním. Chtěl předhoniti svého soka, což ostatně nebylo příliš těžko. Zvolil si příběh z bitvy s pisanskými: Florentští vojáci za horkého dne koupají se v Arnu; náhle ozve se poplašné znamení — byl spatřen nepřítel; vojáci pospíchají na břeh, vylézají z vody, v níž osvěžovali své znavené údy, oblékají spocené, zaprášené šatstvo a nasazují si měděná brnění a pancíře rozžhavené sluncem.

Michelangelo v opak Leonardovi nezobrazil válku jako nesmyslné zabíjení — „nejzvířečtější hloupost“, nýbrž jako mužné hrdinství, vyplnění věčné povinnosti — boj hrdinů za slávu a velikost vlasti.

Florenčané sledovali závod Michelangelův s Leonardem se zájmem, jenž při neobyčejných příležitostech je davu vlastní. A protože vše, co nenáleželo k politice, zdálo se jim střízlivé jako jídlo bez



JAN ŠTURSA.
MELANCHOLICKÉ DĚVČE.

pepře a soli, prohlásili, že Michelangelo zastupuje republiku proti Medicejským, Leonardo pak rod Medici proti republice. Spor, jenž byl nyní všem srozumitelný, rozpoutal se novou silou a byl přenesen z domů na ulice a náměstí; účastnili se ho lidé, kteří umění pranic nerozuměli. Díla Leonardova a Michelangelova byla válečnými korouhvemi dvojího nepřátelského tábora.

Došlo to tam, že neznámí lidé házeli v noci na Davida kamením. Vážení měšťané vinili lid, vůdcové lidu vážené měšťany, umělci žáky Peruginovy, který nedávno založil ve Florencii školu; Buonarroti za přítomnosti gonfalanierovy prohlásil však, že ničemové, kteří házeli kamením, byli navedeni a podplaceni jeho protivníkem Leonardem.

Mnozí tomu věřili, aneb alespoň tvářili se, jakoby tomu věřili.

Jednoho dne, když Leonardo maloval na portretu Monny Lisy — v dílně nebylo nikoho kromě Giovanniho a Salaina — a když počalo se mluviti o Michelangelovi, pravil k Monně Lise:

„Zdává se mi někdy, že vše by se vysvětlilo, kdybych s ním mohl mluviti tváří v tvář a říci mu vše; nezůstalo by památky po tom hloupém sporu, uznal by, že nejsem jeho nepřítelem a že není člověka, jenž by jej více miloval, než já.“

Monna Lisa potřásla hlavou. „Bylo by tomu skutečně tak, messire Leonardo? Uznal by toho?“

„Uznal,“ odpověděl Leonardo. „Takový člověk jako on nemůže, než uznati to! Všecko neštěstí spočívá pouze v tom, že on jest ještě příliš nesmělý, a má příliš málo sebevědomí. Mučí se, je závistivý a bázlivý, protože sám není si vědom svojí



■ JAN ŠTURSA. ■
MELANCHOLICKÉ DĚVČE.



J. ŠTURSA. HLAVA Z DIORITU.

síly. Jsou to jen výtvory obrazotvornosti, šílenství! Vše bych mu řekl a on by se upokojil. Což jest mu třeba obávati se mne? Věřte mi, Madonno, když jsem nedávno spatřil jeho nákres ke koupajícím se válečníkům, nevěřil jsem zraku. Nikdo nemůže si představiti, čím on vlastně jest a čím ještě bude. Vím, že už teď není mi pouze roven, nýbrž že mne předčí — ano, cítím to, že mne předčí!"

Podívala se naň pohledem, který, jak Giovannimu se zdálo, odrážel pohled Leonardův jako v zrcadle, a usmála se zvláštním, tichým úsměvem.

„Messire," pravila, „vzpomeňte si na ono místo v Písmě Svatém, kde Bůh mluví k proroku Eliášovi, jenž před bezbožným králem Achabem utekl na poušť, na horu Horeb: ‚Vystup na horu a staň před tváří Hospodinovou. A viz, Hospodin tudy půjde a vítr veliký a silný, podvracející hory a rozrážející skály půjde před ním; ale Pána ve větru nebude. Po větru přijde zemětřesení; ale v zemětřesení Pána nebude. Po zemětřesení oheň; ale v ohni Pána nebude. Po ohni, vanutí tichého větru, a v něm je Pán.' Možná, že messir Buonarotti je silný jako vítr, který před Pánem hory trhá a skály láme. Ale nedostává se mu onoho ticha, onoho jemného šumění, ve kterém jest Pán. A on to ví, a proto vás nenávidí, že jste silnější než on, jako klid mocnější je než bouře."

V kapli Brancacciů, v předměstském starém kostele Santa Maria del Carmine, kde byly slavné fresky Tommasa, zvaného Masaccio — vzory to všech velkých malířů italských — též Leonardo učil se kdysi na nich — umělec kdysi nalezl mladíka, téměř ještě chlapce, který fresky studoval a obkresloval. Měl na sobě starý, černý kabátec, barvami poskvrněný, prádlo čisté, ale z hrubého domácího plátna. Byl pěkně rostlý, štíhlý a měl neobyčejně bílý, něžný, dlouhý krk, jako chudokrevná dívka. Jeho podlouhlý, průhledně bledý obličej jevil známky zdobné, nasládlé krás y; měl veliké černé oči jako selky z Umbrie, které Perugino tak rád volíval si za modely ke svým Madonnám — oči, jež nevyjadřo-



J. ŠTURSA.
▪ RÁNO. ▪

valy myšlének, nýbrž byly hluboké a prázdné jako nebe.

Za nedlouho potkal jej opět v klášteře Santa Maria Novella v sále Papežově, kde vystaven byl karton k „Bitvě u Anghiari". Mladík studoval a obkresloval karton tento právě tak horlivě, jako fresky Masacciovy.

Zdálo se, že zná nyní Leonarda dle obličeje, neboť pohlížel naň tak upřeně, jako by si přál jej osloviti. Zřejmě však neměl k tomu odvahy.

Když to mistr zpozoroval, sám k němu přistoupil. Rozčilen, kvapně a zardívaje se, téměř dotěrně, ale způsobem dětsky lichotivým, mladík prohlásil, že pokládá Leonarda za svého učitele, za největšího mistra Italie, a že Michelangelo není hoden rozvázati řeménkův u obuvi tvůrce „Večeře Páně".

Častěji ještě setkal se Leonardo s tímto mladíkem, bavíval se s ním dlouho, prohlížel jeho kresby, a čím více se s ním seznamoval, tím více byl přesvědčen, že je to příští veliký mistr.

Citlivý, na všecky názory a mínění jako ozvěna odpovídající, jako žena všem vlivům přístupný, napodobil Perugina právě tak jako Pinturicchia, u něhož v bibliotéce sienské nedávno pracoval, nejvíce však Leonarda. Ale pod tímto nedostatkem zralosti poznal u něho mistr takovou svěžest citů, jaké dosud nikdy ještě neviděl.

Nejvíce však jej překvapovalo, jak tento chlapec, bezděčně, jako náhodou, vnikal do nejhlubších tajemství umění a života, s jakou lehkostí, ba jak hravě překonával největší obtíže. Vše zdálo se mu snadným, jakoby proň nebylo v umění nekonečného hledání, práce, námahy, váhání a pochybností, které byly mukou a kletbou celého života Leonardova. A když mistr vysvětloval mu potřebu pomalého a trpělivého studia přírody, poznání matematických pravidel a zákonů malby, hleděl naň mladík svýma velkýma, udivenýma a nechápajícíma očima, zřejmě se nudě a naslouchaje jen z úcty k mistrovi.

Jednou uklouzlo mu slovo, jež hlubokým svým smyslem vzbudilo v mistrovi údiv, ba téměř hrůzu.



JAN ŠTURSA.
APPASSIONATO.

„Nabyl jsem zkušenosti, že při malování není třeba mysliti; zdaří se to tím lépe.“

Celá bytost chlapcova zdála se Leonardovi důkazem, že není a nemůže býti oné jednoty, úplné shody citu s rozumem, lásky a poznání, jež stále vyhledával.

Mírná, jemná, neohrožená a bezmyšlenkovitá jasnost tohoto chlapce vzbuzovala v Leonardovi více pochybností, větší obavu o příští osud umění, o celé dílo jeho života, než rozvášnění a hněv Michelangela Buonarroti.

„Odkud jsi, můj synu?“ otázal se jej při jednom z prvních setkání, „kdo jest tvůj otec a jak se jmenuješ?“

„Jsem z Urbina“, odpověděl mu mladík se svým laskavým, poněkud zarážejícím úsměvem. „Můj otec je malíř Giovanni Santi a já jmenuji se Rafael.“

*

Hned na to bylo Leonardovi v důležité záležitosti opustiti Florencii.

Od nepamětných dob bojovala republika se sousedním městem Pisou, čímž obě města bezohledně byla vyčerpávána.

Jednoho dne v rozmluvě s Macchiavellim zmínil se Leonardo o svém válečném plánu převésti tok Arna ze starého řečiště do nového, kanály vésti jej od Pisy do bažin Livornských a zbaviti takto město spojení s mořem a dovozu potravin, a přinutiti je, aby se vzdalo. Niccolò nadchl se pro tento plán s vášní vlastní mu pro vše neobyčejné, a sdělil jej s gonfalonierem. Částečně jej přesvědčil, strhl jej a popletl svojí výmluvností, zalichotiv obratně jeho sebelásce, neboť mnozí nezdar války s Pisou přičítali jeho neschopnosti; částečně jej oklamal, zamlčev mu skutečný náklad a obtíže tohoto podniku.

Když gonfaloniere předložil tento plán Radě Deseti, vysmáli se mu téměř. Cítil se uražen a rozhodl se dokázati jim, že má právě tolik rozumu, jako kdo jiný. S neobyčejnou tvrdošíjností dosáhl svého cíle dík čilé podpoře svých nepřátel, hlasujících pro jeho plán, jejž pokládali za vrchol nesmyslu, a doufajících pak messira Soderiniho svrhnouti. Macchiavelli zatajil prozatím Leonardovi chytré své tahy, oddávaje se naději, že dosáhnou všeho, až se mu podaří získat Soderiniho úplně pro svou věc.

Začátek práce dařil se příznivě. Hladina řeky klesla. Avšak brzy nastaly větší obtíže, které vyžadovaly výdajů větších a větších, a šetrná vláda smlouvala pak o každé soldo.

Roku 1505 následkem lijáku vystoupil Arno z břehů a zničil část hráze. Leonardo byl vyzván, aby se dostavil na místo pohromy. Den před odjezdem mluvil o této záležitosti s Macchiavellim, který jej polekal svým přiznáním. Když se vracel od svého politisujícího přítele, jehož byt byl na druhém břehu Arna, kráčel přes most Santa Trinità směrem k via Tornabuoni.

Bylo pozdě. Potkal jen několik lidí. Ticho přerušováno bylo pouze šuměním vody u mlýna, jenž spočíval na voru pod ponte alla Carraja. Den byl horký, ale k večeru sprchlo a vzduch se ochladil. Na mostě vonělo teplou, letní vlhkostí. Za tmavým pahorkem San Miniato vycházel měsíc. V pravo na nábřeží ponte Vecchio v kalné zelené vodě, jezem zhloubělé a zklidnělé, zrcadlily se staré domky s nestejnými podsíněmi na křivých dřevěných podpěrách. V levo, nad fialově a něžně zbarveným příhořím Monte Albana, třpytila se osamělá hvězda.

Obrysy Florencie odrážely se na jasném nebi jako titulní kresba na tmavém zlatě starých knih — pohled na celém světě jediný, který znal Leonardo jako živou lidskou tvář. Nejdříve na severní straně stará zvonice chrámu Santa Croce, pak přímá, štíhlá věž Palazza Vecchia, bílá mramorová campanila Giottova a červená, cihlová kopule Santa Maria del Fiore, podobná obrovskému poupěti staré heraldické Červené Lilie. Celá Florencie ve dvojím světle červánků a měsíčné záře podobala se jedinému květu, třpytícímu se jako stříbro.

Leonardo zpozoroval, že každé město jako každý člověk, má zvláštní vůni. Zdálo se mu, že Florencie voní po vlhkém prachu, jako kosatce, vůní, jež promísena je se sotva znatelným prachem laku a barev velmi starých obrazů.

Myslil na Monnu Lisu.

Právě jako Giovanni nevěděl téměř ničeho o jejím životě. Myšlenka, že má manžela, nermoutila jej, nýbrž udivovala. Jak jen přišla k tomuto messiru Francescovi, hubenému, vytáhlému člověkovi s bradavicí na levé tváři a s hustým obočím, usedlému muži, jenž nejraději mluvil o přednostech sicilského dobytka a o novém clu z ovčích koží?

Byly okamžiky, kdy Leonardo těšil se

z její duchové krásy, cizorodé, vzdálené, nestávající krásy, jež byla však přirozenější a skutečnější než vše, co existovalo.

Ale byly též okamžiky, kdy byl nadšen živoucí její krásou. Monna Lisa nebyla z oněch žen, které tehdy byly nazývány „učenými hrdinkami" — dotte eroine. Nikdy neprojevovala svých vědomostí, čerpaných z knih. Jen náhodou dověděl se, že čte latinsky a řecky. Chovala se a mluvila tak prostě, že mnozí měli ji za nevědomou.

Zdálo se mu skutečně, že je v ní to, co je hlubší než rozum, obzvláště ženský, — prorocká moudrost.

Nalézala slova, která přibližovala mu ji víc, než byli všichni jemu blízcí, a jež činila z ní příbuznou jeho ducha, jedinou, věčnou sestru a družku. V těchto okamžicích toužil překročiti začarovaný kruh, jenž odděloval svět myšlenkový od skutečného života. Ale hned zase potlačil toto přání, a vždy, když umrtvil v sobě živoucí krásu Monny Lisy, duchový obraz, který kouzlil na plátno, získal života a pravdivosti.

Zdálo se mu, jakoby o tom věděla, řídila se tím a pomáhala mu při tom — jakoby sebe obětovala svému vlastnímu stínu, jakoby mu věnovala svoji duši a těšila se z toho.

Bylo snad láskou, co pojilo oba?

Tehdejší platonické blouznění, nyvé vzdechy nebeských milenců, nasládlé sonetty rázu Petrarkova vzbuzovaly v něm jen nudu a posměch. Právě tak cizím byl mu cit, který většina lidí označuje jako lásku. Jako se zdržoval masa, které nezdálo se mu zapovězené, nýbrž protivilo se mu jen, tak také vzdaloval se žen, protože jakýkoli druh tělesné rozkoše vně i mimo manželství zdál se mu ne hříšný, nýbrž neestetický. „Akt plození," psal ve svých anatomických poznámkách, „a údové, kteří k němu slouží, vyznačují se takovým znetvořením, že nebýt krásy obličejů a ostatní sličnosti údů súčastněných, a právě tak i síly vášně, lidské plémě bylo by zasvěceno zániku." Vyhýbal se této „zrůdě", tomuto rozkošnickému zápasu mužů a žen, právě jako krvavým jatkám požírajících a požíraných. Nerozčilovalo ho to, nehaněl toho, ani neomlouval, uznávaje přirozený zákon nutnosti boje lásky a hladu, ale sám nechtěl súčastniti se ho, neboť podrobil se jinému zákonu — zákonu lásky a čistoty.

*

Avšak i kdyby ji miloval — mohl si přát úplnějšího splynutí s milenkou než byla ona hluboká a tajemná laskání, než tvoření obrazu, nové bytosti, jež byla jimi zplozena a zrozena jako dítě otcem a matkou, jež byla zároveň jím i jí?

Ale on cítil, že i v tomto zcela nezávadném poměru spočívá nebezpečí větší snad než v obyčejné smyslné lásce. Oba kráčeli na pokraji propasti, kudy posud nikdo nešel — oba vzdorovali svodům, přitažlivosti propasti. Ozvala se zrádná, lehce srozumitelná slova, z nichž tajemství vysvítalo jako slunce z vlhké mlhy. Někdy si myslíval, co by se stalo, kdyby mlha se rozptýlila a vyhouplo se oslňující slunce a v něm rozplynula se strašidla i tajemství? Co by se stalo, kdyby ona nebo on se nezdrželi, překročili meze a kdyby myšlenky staly se životem? Má právo živoucí duši, jedinou blízkou duši věčné své družky a sestry zkoumati s týmž zájmem a zvědavostí jako zákony mechaniky a matematiky, jako život jedem nasáklých rostlin, jako stavbu pitvaného těla? Nevzepřela by se, neodpudila by ho s nenávistí a s pohrdáním, jako učinila by každá žena?

Někdy se mu zdávalo, že vykonává na ní hrozný pomalý rozsudek smrti. A lekal se její oddanosti, jež neměla právě tak mezí, jako jeho něžná i bezohledná zvědavost a zájem.

Teprve v poslední době pocítil sám v sobě tyto hranice a pochopil, že dříve nebo později bude mu rozhodnouti se, čím mu vlastně je — zda živým člověkem nebo pouze přízrakem, odleskem jeho vlastní duše v zrcadle ženské krásy. Doufal, že rozloučení oddálilo by nevyhnutelné rozhodnutí, a proto těšil se téměř na odjezd z Florencie. Nyní však, když rozloučení nastávalo, poznal, že se mýlil, že rozhodnutí nebude tím odloženo, nýbrž uspíšeno.

Ponořen v tyto myšlenky nespozoroval, že se ocitnul v slepé uličce. Když se rozhlédl, nepoznal hned, kde jest. Soudě po mramorové campanille Giottově, jež převyšovala střechy, byl asi blízko domu. Jedna strana úzké, dlouhé ulice ležela v hlubokém, neproniknutelném stínu, druhá v jasném, téměř bílém svitu měsíčném. V dáli zablikalo červené světlo. To před rohovým balkonem s cihlovou stříškou, s polokruhovými oblouky na štíhlých sloupech — florentskou loggií — lidé s čer-



BOHUMIL KAFKA.
ŽENA PO KOUPELI
ZVEDÁ PLÁŠŤ.

nými škraboškami a plášti přednášeli zastavenížko při zvucích loutny. Naslouchal.

Byla to stará milostná píseň, již složil Lorenzo de' Medici, nazvaný Skvostný, a jež kdysi provázela masopustní průvod boha Baccha a Ariadny — hluboce radostná, zároveň však melancholická píseň milostná, kterou Leonardo měl rád, neboť v mládí často ji slýchal.

Quant' è bella giovenezza,
Ma si fugge tuttavia:
Chi vuol esser lieto sia:
Di doman non c'è certezza.

Jak je krásná doba mládí,
žel jen, že jak v letu mine!
Vesel buď – když dnešek kyne:
nejistotou zítřek zradí.

Poslední verš temnou předtuchou zahlaholil v jeho srdci.



VOLNÉ SMĚRY

BOHUMIL KAFKA.
ŽENA PO KOUPELI.



BOH. KAFKA.
SOMNAMBULA.



BOH. KAFKA
VĚČNÉ DRAMA.

Neseslal mu osud teď, na prahu stáří, do pozemské jeho noci a samoty živoucí příbuznou duši? Měl by ji zavrhnouti, měl by se jí odříci, jako již tak často zřekl se života pro badání? Blízké obětovat vzdálenému, skutečnost čemusi nereálnému, ale přece jedině krásnému? Pro koho se rozhodnout – pro živou nebo pro nesmrtelnou Monnu Giocondu? Věděl, že zvolí-li jednu, ztratí druhou, a obě byly mu stejně drahé; avšak věděl také, že musí voliti, že nesmí již váhat a prodlužovat tato muka. Ale vůle jeho byla bezmocna. Nechtěl a nemohl rozhodovati, co by bylo lepší: obětovati živou nesmrtelné, aneb nesmrtelnou živé, — skutečnou neb onu zvěčnělou na plátně?

Když prošel ještě dvěma ulicemi, blížil se domu svého hospodáře Martelliho.

Dvéře byly zavřeny, světla shasnuta. Uchopil kladivo visící na řetěze a uhodil na železnou skobu. Vrátný neodpovídal, buď spal, nebo odešel. Údery, jež odrážely se od klenutí kamenných schodů, do-



BOH. KAFKA.
PO KOUPELI.

zněly. Nastalo hrobové ticho. Zdálo se, že svit měsíční činí je ještě hlubším. Náhle ozvaly se pomalé, jednotvárné tóny kovové — na blízké věži odbíjely hodiny; jejich hlas ohlašoval tichý a vážný let času, ponuré, opuštěné stáří, nemožný návrat minulosti.

Ještě dlouho chvěly a třásly se zvukové vlny v tichu měsíčné noci, brzy silněji, brzy slaběji, jakoby opakovaly:

Di doman non c'è certezza.
Nejistotou zítřek zradí.

*

Příštího dne přišla Monna Lisa v obvyklou dobu do dílny Leonardovy. Po prvé samotna, bez stálé své průvodkyně, sestry Kamilly. Monna Gioconda tušila, že jest to její poslední setkání s Leonardem.

Byl oslnivě jasný slunečný den. Leonardo stáhl plátěnou střechu; na dvoře s černými stěnami nastalo ono jemné, soumračné světlo, jež bylo průzračné a podobalo se stínu pod vodou, a jež obličeji Monny Lisy dodávalo takového nevylíčitelného kouzla.



BOH. KAFKA.
SOMNAMBULA.



B. KAFKA.
SPÁNEK.

Byli samotni.

Maloval mlčky, všecky myšlenky soustředěny jen na práci; zapomněl na všecky své včerejší pochybnosti o nastávajícím rozloučení, a o nevyhnutelném rozhodnutí, jako kdyby nebylo proň minulosti ani budoucnosti, jakoby se byl čas zastavil, a jako kdyby Monna Lisa stále byla zde seděla se svým tichým, zvláštním úsměvem a měla zde tak seděti i vždy příště. A to, čeho v životě nemohl uskutečniti, činil v myšlenkách: spojoval obojí obraz v jeden, spojoval skutečnost a zdání — živou a nesmrtelnou. A tak vznikla radost velikého vysvobození. Nyní jí už nelitoval a též se jí už nebál. Věděl, že zůstane mu oddána až do konce, že vezme na se vše, utrpení i smrt, aniž se vzepřela. Chvílemi ji pozoroval s týmž zájmem jako ony, které doprovázel na poslední cestě k popravišti, aby mohl ve tvářích jejich spatřiti poslední křeče strachu a hrůzy.

Náhle zdálo se mu, že obličejem jejím přelétl stín živé myšlenky, jíž nevzbudil a jíž nepotřeboval a která mihla se jí tváří jako kalná stopa dechu na ploše zrcadlové. Aby ji ochránil a opět zaklel do svého začarovaného kruhu a aby zaplašil tento živý stín, zpěvavým a rozkazujícím hlasem, jako když kouzelník odříkává svoji formuli, počal jednu z oněch tajemných, záhadných povídek, které někdy zapisoval do svých denníků.

„V neodolatelném pudu viděti nové, lidstvu neznámé útvary, jež příroda uměním svým vytvořila, po dlouhé době dokonávaje putování holými, temnými skalami, dospěl jsem ke vchodu Jeskyně a nerozhodně jsem se před ní zastavil. Avšak když jsem se rozhodl, sklonil jsem hlavu, záda sehnul, levici položil jsem na pravé koleno a pravou rukou zastínil jsem si oči, abych zvykl temnotě: pak jsem vstoupil a učinil několik kroků. Svraštiv brvy a přimhouřiv oči, úsilně se dívaje, často změnil jsem směr a bloudil jsem, tápaje ve tmě, hned sem, hned tam, a namáhal jsem se něco spatřiti. Ale soumrak byl příliš velký. Když jsem v něm chvíli pobyl, probudil se ve mně a zápasil dvojí pocity: bázeň a zvědavost — bázeň, prozkoumávati dále temnou jeskyni,

a zvědavost, neskrývá-li nějakého podivuhodného tajemství."

Umlkl. Z jejího obličeje nezmizel dosud onen cizí stín.

„Který z obojího pocitu potom zvítězí ?"
otázala se.

„Zvědavost."

„A vypátral jste tajemství Jeskyně?"

„Nalezl jsem vše, co možno nalézti?"

„Sdělíte to s lidmi?"

„Vše nesmím a také bych nedovedl. Ale rád bych v nich vzbudil zvědavost, aby vždy přemohla jejich bázeň."

„Ale když zvědavost sama nestačí, messire Leonardo?" pravila s neočekávaným, zářícím pohledem. „Když je potřebí ještě něčeho jiného většího, abychom vnikli v poslední, nejzázračnější snad tajemství Jeskyně?"

Pohlížela mu do očí s úsměvem, jakého ještě nikdy u ní neviděl.

„Čeho ještě je třeba?" otázal se.

Mlčela.

V tomto okamžiku skulinou plátěné střechy pronikl ostrý, oslňující paprsek sluneční. Soumrak zmizel. Z jejího obličeje prchlo kouzlo, něžných, světlých stínů, podobných vzdálené hudbě, kouzlo chiarro-scura.

„Zítra odcestujete?" tázala se Monna Lisa.

„Nikoli, dnes večer."

„I já brzy odjedu," pravila.

Leonardo pozorně na ni pohlédl, chtěl něco říci, ale mlčel. Uhodl, že chce odcestovat, aby nemusila být ve Florencii bez něho.

„Messir Francesco," pokračovala, „odjede na tři měsíce za obchodem. Do Kalabrie a až do podzimu. Uprosila jsem jej, aby mě vzal s sebou."

Leonardo se obrátil a podrážděně, se zachmuřenou tváří vrhl pohled na ostrý, zlý, pravdivý paprslek sluneční. Proudy vodotrysku, doposud jednobarevné, neživé, a duchovitě bledé, zazářily v lámajícím se živém paprsku kontrastujícími pestrými barvami duhy, barvami života. Cítil náhle, že vrací se do života; byl z něho opět člověk bázlivý, slabý, smutný a váhavý.

„Nevadí," pravila Monna Lisa, „stáhněte záclonu. Jest ještě brzy. Nejsem unavena."

„To je jedno. Již dosti," pravil a odhodil štětec.

„Vy asi obraz sotva dokončíte?"

„Proč?" odpověděl spěšně, jako uleknut. — „Což snad již ke mně nepřijdete, až se vrátíte?"

„Přijdu. Ale možná, že za tři měsíce budu zcela jiná, a nepoznáte mě již. Sám jste přece řekl, že obličeje lidí, zvláště žen, rychle se mění . . . "

„Rád bych jej dokončil," pravil tiše, zvolna, jako sám pro sebe, „ale nevím! Zdá se mi chvílemi, že to, po čem toužím — jest nemožností . . ."

„Nemožností," odvětila překvapeně. „Slyšela jsem již, že nikdy ničeho nedokončíte, protože stále toužíte po nemožnosti . . ."

V těchto slovech slyšel nebo domníval se slyšet nekonečně jemnou, žalobnou výčitku.

„Vida" — pomyslil si — a bylo mu hrozně. —

Vstala a pravila prostě, jako vždy: „Nu, jest již čas. Mějte se dobře, messire Leonardo. Šťastnou cestu!"

Zdvihl k ní oči, a opět zdálo se, že v jejím obličeji spočívá poslední výčitka, beznadějná prosba. Věděl, že tato chvíle jim oběma je nenávratná a věčná jako smrt. Cítil, že by neměl mlčeti. Avšak čím více se snažil vysloviti rozhodné slovo, tím více poznával svoji malomoc a nepřeklenutelnou propast, jež mezi nimi se otvírala. Monna Lisa hleděla naň svým obvyklým, tichým a jasným úsměvem. Ale toto ticho a jasnost zdály se mu takovými, jaké objevují se na obličejích a v úsměvu mrtvol.

Neznámý, nesnesitelný smutek zmocnil se jeho srdce a učinil je ještě bezmocnější.

Monna Lisa podala mu ruku; mlčky ji políbil po prvé, co se znali; v tu chvíli cítil, že se nad ním rychle sklonila a rty dotkla se jeho vlasů.

„Bůh vás zachovej!" pravila stejně klidně a prostě.

Když se opět vzpamatoval, odešla již. Kol něho vládlo mrtvé ticho letního poledne, jež zdálo se mu mnohem strašnější než ticho nejosamělejší, nejtemnější půlnoci. A zase právě jako v noci, ale ještě výstražněji a slavnostněji, zazněly pomalé jednotvárné tóny kovové — údery hodin se sousední věže. Zase hlas jejich oznamoval tichý a vážný let času, ponuré, opuštěné stáří, nemožný návrat minulosti.

Ještě dlouho chvěl se doznívající poslední tón a zdál se opakovati:

Di doman non c'è certezza.

Nejistotou zítřek zradí.

(Dokončení.)

*

HANA KVAPILOVÁ.

Pauvre coeur, pauvre coeur, sei die Erde dir leicht —
o du Tochter der Sonne! *Richard Dehmel.*

V Haně Kvapilové zemřelo nám víc než naše největší herečka: zemřel celý a dokonalý duch, kulturní síla, živá inspirace. Byla zasvěcenou dělnicí na nehmotném díle generace; byla z těch, kdož chrání její sny a nesou ve své hrudi kus jejího osudu. Její zrak byl z těch, které předjímají: předjala mnoho z toho, co bude přáno dobýti jako pevný statek a bezespornou skutečnost a jistotu teprve pozdějším. Byla z lidí prozřetelnostných, z těch, jichž činy i opomenutí jsou důsledkem hlubší nutnosti než jsou síla a meze rozumu nebo talentu.

Smysl jejího díla dá se říci nejstručněji asi tak: byla zušlechtitelkou našeho jeviště. Byla kulturní duch: jí nebyl každý herecký prostředek dobrý již tím, že byl úspěšný. Naopak: tím byl jí jen podezřelý. Vybírala, třídila. Vyhýbala se všemu lacinému, co podplácí diváka. Její úspěch byl vždy koupen za cenu cudné pýchy. Chtěla diváka ne přepadnout, strhnout, ohlušit — nýbrž dojmout, zvlnit hlubším a déle vyznívajícím dojmem než jest sensace chvilková. Ne znásilnit jeho dojmy chtěla, nýbrž zúrodnit jeho obraznost, obohatit jeho citovost, prolnout jeho intellekt. Počítala ne s blízkým a snadným, nýbrž s velmi vzdáleným a obtížným. Co hrála ve svých postavách, byla vždycky *druhá realita:* cosi hlubšího než pouhý temperament, trvalejšího než pouhá jevová skutečnost, vyššího než pouhý vkus: zákon, osud, linii.

Všecky pokusy o zvniternění dramatu na naší scéně — ať cizí, ať domácí, šťastnější nebo méně šťastné — počítaly s ní jako s pomocnicí: s jejím uměním duševní intuice, s jejím vnitrozřením, s její schopností cítiti odstín tak závažně a bolestně jako jiní cítí tón, i s jejím ještě tajemnějším darem, tvořiti atmosferu, přenášeti kus svého ducha na spoluhráče, zalidňovati jím scénu. Vedle ní stáli skoro jen — i v šťastném případě — *specialisté* a *specialistky,* herci a herečky v hmotném slova smyslu, v obmezeném slova smyslu: lidé, kteří s větším menším zdarem ovládali svoje výrazové prostředky, vypracovávali svoje figury. Ale při Haně Kvapilové cítili jste ne rozdíl stupně nebo jakosti, ale celé kategorie: to zde byla *umělkyně,* to zde byl *duch.*

Nechtěl bych, aby se tomu rozumělo tak, jako by byla v jádře čímsi jiným než herečkou, nebo jakoby nebyla dost herečkou ve vlastním, osudném smyslu slova. Nikoli. Byla herečkou ve vysoké a ryzí potenci, herečkou od přírody, herečkou předurčenou.

V tom právě byla její síla: kořeny svými vězela pevně ve vlastní půdě, vládla ve vlastní říši. Byla herečkou od hlavy k patě, každým nervem: herectví bylo jejím vlastním prostředkem výrazovým, její pravou rodnou mluvou. Tvořila ve trojí dimmensi, plasticky, s organickou hutností, s organickým skladem celi a sil: byla naplněna tvárnými silami ryze mimickými, ryze hereckými. Viděla a znala svoje figury se všech stran, obešla je se všech stran a někdy snad obeplula se všech stran — neboť bývaly mezi nimi opravdové nové duševní země. Znala z nich nekonečně víc než text autorem napsaný, než vnější a rozumovou logiku scén autorem zosnovanou. Domýšlela, docelovala autora. Znala všecko o svojí figuře: její dětství i mládí, hry i toulky, zvyky i zvláštnosti, touhy i rozmary, úzkosti i doufání — všecko, co leželo před prvním zdvihnutím opony. Tyto poznané rozlohy duševní stály za jejími figurami, prokmitaly do nich, šeřily se v nich, probleskovaly za nimi.

Vypracovávala nejprve každou figuru s epickou obšírností a spolehlivostí, do podrobností, než ji zkrátila dramaticky, slila v obrysovou massu vztýčenou na osudovém rozcestí, na pozadí velikého a slavného obzoru. Byla z těch řídkých herců, u nichž se může mluviti o tvorbě *v organickém* smyslu: zhodnocovala autora, vyvíjela možnosti a varianty, docifovala nápovědi, dosledovávala a domýšlela často i tam, kde autor uhnul nebo stanul. Slova její byla

obtížena poznáním a věděním; gesto a postoj opisovaly těžkou bezradost tušené nutnosti nebo marnou obranu od ní; v očích chránila se krůpěj temnější tmy než jest tma hmotná; řeč zněla v posvěcených chvílích jako hlas kohosi *z druhého břehu.*

Detail měl zde vyšší hodnotu znaku a nápovědi — hodnotu typickou, až symbolickou. Každá postava byla umocněna a vyvážena v typickou silhouettu — ne v nahodilou silhouettu chvíle: stále patrna na obzoru, ovládajíc křižovatku drah, psala na něj hieroglyf osudu a nutnosti. Umění Hany Kvapilové jako každé opravdové umění bylo syntetické. To bylo patrno i kritice a bylo jí konstatováno, ale nebyla, zdá se mně, dost oceněna podmínka této syntetičnosti: bohatství empirie, bohatství nakupeného a vybraného, utříděného detailu, bohatství organisujících tvárných sil. Bez něho bylo by vyšumělo její stylisační úsilí v planou manyru, bylo by zvětralo v módní povrchnost a jalovou bizarnost.

Jaké bylo bohatství jejích tvárných sil hereckých, ukazuje nejlépe šířka jejího repertoiru: od záhadných figur Ibsenových žen, zapředených cele do snů svého nitra, zajatých v zakletém kruhu viny nebo suggesce, až do některých veseloherních typů Shakespearových, plných výbojného rozmaru a útočné gracie. Hana Kvapilová svým způsobem dosvědčovala platnost známého slova Aristotelova o základní jednotě tragičnosti a komičnosti: Hana Kvapilová nebyla manyrovaná zajatkyně schematu nebo genru — Hana Kvapilová byla pravá tvořivá umělkyně, povznesená nad látku, oddaná formě a jejímu zákonnému mysteriu. V tom jest důvod její svobody — svobody právě umělecké, která jest jen vycítěný a uctěný zákon.

Cítila a uznávala se všeobecně snad harmoničnost jejího umění, ale méně cítila a znala se *cena,* za jakou se taková harmoničnost kupuje. Přezíralo se, že umělecká harmoničnost není nic povrchového a mrtvého, nýbrž plně vyvážená charakterná síla. Tato harmoničnost klenula se nad mnohou tísní, mnohou mukou, mnohou bouří, mnohou křečí — ano, předpokládala je jako něco, co musila překonati. Hana Kvapilová byla bytost apollinská. Tím nechci říci, že nebylo v ní živlů dionysských a daemonických. Nikoli, živly ty v ní byly, ale byly poutány, vázány, kroceny. Její inspirace byla v základě svém éthická. Její umění, kde bylo nejčistší a jí nejvíce vlastní, bylo podobenstvím obrody, očisty, vykoupení. Proto z umělecké daemonologie byla jí nejbližší daemonologie Ibsenova, temné bytosti, spoutané v nezodpovědnosti. zajatkyně hmoty, smyslů, viny, které touží po volnosti, rozumu a světle a dopracovávají se jich, dobojovávají se jich — vykupují se z nevědomosti, tmy, bludu, šílenství, zločinu třebas za cenu bolesti a smrti. Stýkala se ve své inspiraci s Mistrem — neboť inspirací Ibsenovou v řadách her jest boj o éthiku, o říši svobody, o volnost duše a sebeurčení.

Ovšem tato inspirace sama nebyla by z ní učinila naši největší a zároveň jedinou Ibsenistku. Ibsen jest genius *scénický* a žádá *herček,* herček rozených i kultivovaných, herček ve zvýšené potenci slova. Vzpomínám si vždycky na výstižné slovo slavné herečky norské, Laury Gundersenové: Ibsena (který býval pokládán, jak známo, za velmi difficilního vzhledem k hereckým interpretacím svých dramat) není tak nesnadno uspokojit, jest to snazší, než se zdá — ale musí se hrát, hrát, hrát . . . Hrát, hrát — zde to vězí. Ibsen jest čisté *divadlo* a žádá čistých herček — herček, které, jak praví Gundersenová, opravdu hrají. Byla-li Hana Kvapilová naše jediná Ibsenistka, byla jí proto, poněvadž byla *více* herečkou, silnější a ryzejší herečkou než její vrstevnice.

Hana Kvapilová byla plna tvárných i dravých sil hereckých, sil temných, i daemonických — ale spoutala je a dala je do služeb světlých bohů. S hlediska ryze hereckého mohlo to snad někdy znamenat sebeomezení, zúžení. Ale takové sebeomezení je svaté. Ztratilo-li se tu něco z bezprostřednosti, získalo se a nahradilo se to stokrát ve sféře vzdálenější, vyšší a trvalejší. V tomto sebeomezení jest kulturní význam Hany Kvapilové. Pro ně sluší se nám skloniti se dvojnásobně před její památkou.

Místo po ní na naší scéně jest nevyplněné a bude asi dlouho nevyplněné. Máme dvě tři dobré specialistky, virtuosky na jedné struně, herečky *genru* ať realistického, ať psychopathického a dekadentního — ale nemáme umělkyně nesené tím ohnivým křídlem intuice, té výše vzletu, té organické plnosti a celosti, té stylové harmonie a té očistné inspirace. Po smrti Hany Kvapilové není herecké *básnířky* na naší scéně.

17. dubna 1907. F. X. ŠALDA.

Z LISTŮ GUSTAVA FLAUBERTA,

(POKRAČOVÁNÍ.)

TÉŽE.

V neděli ráno v 11 hod. 27. září 1846.

Konečně čtvrtý den dostávám list. Myslil jsem, že v tom jest úmysl, abys mne zkoušela a abys viděla, co budu dělati. Praktický život se mi hnusí, pouhá nutnost, že musím jít v určité hodiny sednout si do jídelny, plní mi duši pocitem bídy, ale vmísím-li se do něho (do praktického života), posadím-li se k němu (ke stolu), cítím se tu jako kdokoli jiný. Ráda bys mne seznámila s Bérangerem, přeji si toho také. Jest to veliký člověk, který mne dojímá. Ale má-li se mluvit o jeho dílech, jest tu ohromné neštěstí: třída jeho obdivovatelů. Jsou nesmírní geniové, kteří mají jen jedinou chybu, jedinou vadu, totiž že je cítí zvláště duchové vulgární, srdce přístupná snadné poesii. Béranger od tří let zveseluje studentské lásky a smyslné sny obchodních cestujících. Vím, že nepíše pro ně, ale zvláště jsou to tito lidé, kteří jej chutnají; ostatně říkej kdo chceš co chceš, popularita, která zdá se, že rozšiřuje jeho genia, vulgarisuje jej, poněvadž pravá krása není pro dav, zvláště ne ve Francii. Hamlet bude baviti vždycky méně než Mlle de Belle Isle.*) Béranger, pokud jde o mne, nemluví ke mně ani o mých vášních, ani o mých snech, ani o mé poesii. Čtu jej historicky, jest to člověk z jiného věku; byl pravdivý ve své době, není pravdivý již v době naší. Jeho šťastná láska, která zpívá tak vesele u okna ve svojí mansardě, jest nám, mladým mužům dneška, cosi zcela cizího, člověk podivuje se tomu jako hymně vymřelého náboženství, ale necítí to již. Viděl jsem tolik hlupáků, tolik obmezených měšťáků, jak zpívali jeho „žebráky“ a jeho „Boha dobrých lidí“, že opravdu musí to být veliký básník, aby odolal v mém duchu všem těmto strašným nárazům. Co miluju pro svoji osobní chuť, jsou geniové trochu méně příjemní dotyku, více opovrhující lidem, uzavřenější, pohrdavější ve svých způsobech i ve svém vkusu; nebo jediný člověk, který dovede nahradit všecky ostatní, můj starý Shakespeare, do kterého jsem se znova dal od začátku do konce a jehož neopustím tentokrát, pokavad jej nerozedru. Čtu-li Shakespeara, rostu do velikosti, do rozumu, do čistoty. Dostoupím-li vrcholu některého jeho díla, zdá se mně, že jsem na vysoké hoře, všecko mizí a všecko se objevuje. Nejsi již člověkem, jsi *okem*, nové obzory vstávají, perspektivy prodlužují se do nekonečna, nemyslíš, že jsi žil také v chatrčích, jež stěží rozeznáváš, že jsi pil ze všech těch řek, které se zdají menší než potoky, že jsi se zmítal v tom mraveništi a že jsi jeho částkou. Napsal jsem kdysi v záchvatu šťastné pýchy (kterou bych rád znova nalezl) větu, kterou pochopíš. Jednala o radosti, kterou působí četba velikých básníků: „Zdá se mně často, že nadšení, které ve mně budili, vyrovnávalo mne jim a neslo mne až k nim.“ — Jdižiž, hněvala jsi se ještě pro to, co jsem ti řekl o *sv. Sylvestru*. Řekl jsem ti to prostě jen proto, abych tě pobavil. Jsem velmi málo prozíravý vzhledem k tobě, jak se zdá. Moje věda sesouvá se v prach před ženami, jest pravda, že jest to kapitola, kde následující řádka vám vždycky dokazuje, že jste nerozuměli nic z řádky předchozí.

*) Hra Alexandra Dumasa otce. *Pozn. překl.*

TÉŽE.

V pondělí ráno 28. září 1846.

Děkuji ti za zprávy, které jsi mně opatřila. Pan B . . ., kterého znám, jest mladý

muž, s nímž jsem byl v Rouenu v koleji. Vyhodili jej pro velmi špinavou affairu, v níž byl naprosto nevinnen. Pokud se týče paní F***** právě tu jsem znal. Jest tvůj bratranec mužem dosti spolehlivým, aby mu člověk mohl svěřiti list s jistotou, že bude dodán, neboť mám chuť psáti pí F*****. Jest to stará známost, nežárli na ni, přečteš si list, budeš-li chtíti, ovšem za podmínky, že jej neroztrháš. Svěřím se tvému čestnému slovu; kdybych v tobě viděl obyčejnou ženu, neřekl bych ti nic z toho. Ale, co se ti nelíbí, jest snad právě to, že s tebou jednám jako s mužem, ne jako s ženou. Snaž se trochu používati něčeho z tvého ducha ve svých vztazích ke mně. Uvidíš, že tvoje srdce později bude ti vděčno za tuto nestrannost! Myslil jsem na počátku, že naleznu v tobě méně ženské osobnosti, všeobecnější pojímání života, ale nikoli! Srdce, srdce, to ubohé srdce, to dobré srdce, to roztomilé srdce se svojí věčnou milostí jest tu stále, i u nejvyšších i u největších. Průměrní muži činí všecko co mohou, aby je podráždili, aby mu dali krváceti. Opájejí se s rafinovanou smyslností všemi těmi slzami, kterých neprolévají, všemi drobnými mukami, která jim dokazují jejich sílu. Kdybych rozuměl této rozkoši, bylo by mně lehko, dopřáti si jí s tebou.

Ale nikoli, rád bych učinil z tebe cosi naprosto zvláštního, ani přítele, ani milenku, to jest příliš obmezené, příliš výlučné: nemilujeme dosti svého přítele, býváme příliš bezduší se svojí milenkou. Chtěl bych prostřední stadium, podstatu tohoto dvojího citu v jedno slitého.

Rozumíš tomu, nemyslím, že jest to jasné. Je to podivná věc, jak špatně píšu s tebou, nevkládám sem literární marnivost, ale jest tomu tak, všecko do sebe vráží v mých listech, jest tomu, jakobych chtěl říci najednou tři slova.

Nasmál jsem se dost a dost zklamání Fidiovu, *odvolání objednávky*, vypadal asi pitvorně. Je pravda, lidé jsou zábavní, pozorovati peněžní starosti jest velmi zajímavé; na jeho místě byl bych pravděpodobně ještě více rozmrzen, jest vždycky trapné zříci se plánu, do kterého jsi se vžil. Proto jest snad lépe, zvykati si žíti bez nich. — Píše ti, zasvěcuju fauteuil, na němž, budu-li žíti, jest mně určeno ztráviti dlouhá léta. Co zde napíšu? Bůh ví; bude to dobré nebo špatné, něžné nebo erotické, smutné nebo veselé? Pravděpodobně ze všeho toho něco a úhrnem nic. Co na tom, nechť toto zasvěcení žehná všem mým příštím pracem. Hle, zima jest zde, déšť se řine, oheň hoří v mém krbu, hle dobu, kdy se člověk uzavírá na dlouhé hodiny; hned budou tu mlčelivé večery trávené ve světle lampy, kdy patříš, jak hoří dříví, a nasloucháš, jak sténá vítr. S bohem měsíčný svite široce položený na zelených trávnících a modré noci, celé potečkované hvězdami.

TÉŽE.

Ve středu večer o 9. 1 října 1846.

Upřímně! Mluv ke mně *upřímně*. To jest tvoje slovo a současně chceš, abych tě šetřil, jak pravíš, obžalováváš mne z brutálnosti a činíš všecko, co můžeš, abych byl ještě brutálnější; jest to podivné i zajímavé zároveň pro člověka zdravého rozumu, umění, jež rozvíjejí ženy, aby tě přinutili, klamati je — učiní tě pokrytcem proti tvé vůli a pak žalují na tebe, že jsi lhal, že jsi je zradil. Ach ne, můj ubohý miláčku, nebudu jasnější než jsem byl, poněvadž, zdá se mně, *nemohu* býti jasnější. Řekl jsem ti vždycky *celou* pravdu a nic než pravdu. Nemohu-li přijíti do Paříže, jak toužíš, jest to proto, poněvadž musím zůstati zde. Moje matka mne potřebuje, i nejkratší moje nepřítomnost ji bolí, její bolest ukládá mi tisícerou nepředstavitelnou tyranii, co nebylo by ničím jiným jest mně mnoho. Nedovedu poslati na procházku lidi, kteří mne prosí se smutnou tváří a se slzami v očích, jsem sláb jako dítě, poněvadž nemiluju výčitek, proseb, vzdechů; minulý rok ku příkladu jezdil jsem denně na plachetním člunu, nebylo v tom pro mne nebezpečí, poněvadž kromě svého námořního talentu jsem i pozoruhodný plavec, nuže, letos napadlo jí znepokojovati se proto — neprosila mne, abych se neoddával již této zábavě, která pro mne a za silných přílivů jako nyní jest plna kouzla, a přece uteku od vody, která mne zkrápí stříkajíc přes boky mého člunu, opustím svoji plachtu, která se chvěje a třepotá veselým pohybem, a jsem sám, nemluvím, nemyslím vydán odpoutané zuřivosti a užívaje pocitu, že se cítím jí ovládaným — neřekla mně nic o tom, pravím ti, a přece uložil jsem celý stroj na půdu a není dne, kdy bych neměl touhy, oddati se mu znovu, ale nečiním

toho, abych se vyhnul některým narážkám, některým pohledům, toť vše. A stejně deset let píšu v skrytu, abych si uspořil možný výsměch — musil bych míti nějaké záminky, abych mohl jíti do Paříže a jaké? a při příští cestě záminky druhé a tak dále — poněvadž nemá než mne, kdo ji poutá k životu, moje matka láme si celý den hlavu neštěstími a náhodami, které by mne mohly potkat. Potřebuji-li něčeho, nezvoním, poněvaž ji slyším, jak běží celá bez dechu po schodech, aby viděla, není-li mně špatně. A tak jsem nucen sejít sám a nalézt si dříví, došlo-li mně, tabák, chci-li kouřit, svíčku, spotřeboval-li jsem jich; a ještě jednou, ubohá duše, u b e z p e č u j u tě, že, kdybych mohl, ne jeti do Paříže, ale žíti tam s tebou, u tebe alespoň, učinil bych to. Ale.... Ale.... ó žal! Vzpomínám si, bylo to před desíti lety asi o prázdninách. Byli jsme všichni v Havru, můj otec dověděl se, že žena, kterou znal ve svém mládí, v sedmnáctém roce, zdržuje se tam se svým synem, tehdy hercem na divadle onoho města (jest jím dosud v Gymnase — tuším), a měl myšlenku spatřiti ji zase. Tato žena, slavná krásou ve svém kraji, byla druhdy jeho milenkou; nevedl si, jak by si bylo vedlo mnoho měšťáků, neskrýval se s tím, byl příliš povýšený nad to, šel tedy ji navštívit a matka i my tři stáli jsme na ulici a čekali jsme na něho — návštěva trvala skoro hodinu. Myslíš, že moje matka pro to byla žárliva a že byla tím, byť jen dost málo, rozmrzena? Nikoli, a přece jej milovala, milovala jej, jak jen mohla kdy žena milovati muže, a nejen, když byli mladí, ale do posledního dne, po pětatřicetiletém spojení; proč urážíš se zpředu pro slovo vzpomínky, které mám úmysl poslati paní F*****? Chovám se slušněji než můj otec, neboť beru tě jako třetí k našemu rozhovoru, který se koná přes Atlantické moře. Ano, *chci*, abys četla můj list, napíšu-li jej, chceš-li, chápeš-li zpředu cit, který mne vede k tomu. Ty shledáváš, že jest v tom nedelikátnost k tobě, já bych byl myslil pravý opak — viděl bych v tom známku důvěry málo běžné. Vydávám ti celou svoji minulost! a tebe to dráždí! Pravím ti: hle, tu jest, co jsem miloval, a tebe miluju nyní — a tebe to bolí! Na mou čest, člověk by ztratil z toho hlavu.

Obdržel jsem schránku z lepenky; otevřel jsem ji, nevím proč, ale vůně citu stoupla mně z něho až k srdci; v záhybech modrého papíru, který pokrýval vnitřek, zbylo cosi z tvých prstů, všecko bylo dobře upraveno, rozkošné; litoval jsem skoro pak, že jsem se toho dotknul — nevěsty, když objeví svůj svatební dar, musí zakoušeti něco podobného, méně jemného snad. Spatřil jsem zase ubohou břečťanovou větev se stopami deštných krůpějí z Mantes — vrhl jsem se na sešítek, a četl jsem dychtivě celý kus, zvláště prostředek, který jsem neznal, ale spěchal jsem, měl jsem strach, že budu vyrušen; bylo to v mém rouenském pokojíčku; jakmile dokončím tento list, vložím se do toho a příště pošlu ti svoje poznámky. Jest tam verš, na který se rozpomínám a jemuž jsem se hezky nasmál.

„Jak nezkrocený tur prerií amerických“

Jsem já smutný tur! a rým „athletický“, který následuje, nehodí se na mne. Jsem temperamentem velmi málo veselý, ale tělo účastní se vždy trochu duše, rukavice zachovává formu ruky. Ostatně zdálo se mně, že tam jsou opravdu krásné věci. Léči své ubohé hrdlo, nevycházej a zahřívej se co nejvíc a zvláště nepiš mně věty jako tato: „Jdi do Dieppe, bav se dobře.“

Já právě jsem člověk, který se baví ze zvyku tolik, že by nad tím zplakali, kdo by znali příčinu toho. O kom tedy k čAsu s tebou mluvit, ne-li o Shakespearovi, ne-li o tom, co mi přirostlo nejvíce k srdci? Kdybych měl podle tvojí poznámky více obraznosti než srdce, byl bych rád, ale pochybuju o tom, neboť shledávám, že jí mám velmi málo; hledím-li na svoje plány a vedle toho na umění, volám jako námořníci bretonští: „Bože, jak je veliké moře a jak je malá moje loď.“ Jest možno, abys mi vyčítala i nevinnou náklonnost, kterou mám k fauteuilu! Kdybych ti mluvil o svých botách, myslím, žárlila bys i na ty. Ale dosti již, miluju tě velmi i tak.

TÉŽE.

Ve středu ráno 7. října 1846.

Láska jest jarní květina, která prolne všecko svojí nadějí, i zříceniny, na nichž se zachytí. Ačkoliv předstíráš, že jsi starší než já věkem, jsi přece mladší, díváš se na mne trochu jako Mme de Sévigné na Ludvíka XIV.: „Oh, veliký král!“ poněvadž s ní tančil; není blbce, který by se

byl nesnil velikým mužem, není osla, který by, pozoruje se v potoce, jejž přecházel, nepatřil na sebe s rozkoší a neshledával se podobným koni — schází mně mnoho a nejlepších věcí, abych byl jen dobrý. Napsal jsem sem tam několik krásných stran, ale ne dílo. Očekávám knihu, o níž přemítám, abych zvážil sám sobě svoji hodnotu.

Mezi námořníky jsou, kteří objevují světy, kteří připojují země k zemi a hvězdy k hvězdám, ti jsou mistři, velikáni, věčně krásní — jiní vrhají zděšení a hrůzu s palub svých lodí, zajímají, obohacují se a tuční — jiní jedou hledat zlata a hedvábí pod jiná nebe, jiní snaží se prostě jen polapit na udice lososy pro labužníky a tresku pro chudé. Já jsem neznámý a trpělivý lovec perel, který se noří do hlubin a vrací se s prázdnýma rukama a se zsinalou tváří. Prožiju život patře na Oceán Umění, na němž druzí se plaví nebo bojují, a pobavím se občas tím, že půjdu hledat na dno vod zelené nebo žluté škeble, o něž nikdo nebude státi, a tak si je podržím pro sebe a vyzdobím jimi svoji chýš.

TÉŽE.

Ve čtvrtek večer v 10 hodin. 8. října 1846.

Když jest můj den skončen a když jsem dosti myslil, psal, četl, snil, zíval, když jsem opilý prací a když zakouším únavu dělníka na večer, kladu se do svojí vzpomínky jako do těch dobrých větrů nočních, které nás pronikají životem a mládím — člověk otevře okno, otevře srdce, aby se naplnil tím čímsi neznámým, jež jest tak sladké a tak velké, zdá se mně, že noc jest stvořena pro řád myšlenek zcela zvláštní a jiný než řád, v němž žijeme celý den. Jest to chvíle vzdechů, touhy, vzpomínky a naděje, teď jedině probuzená myšlenka visí po své chuti mezi nebem a zemí jako ptáci, kteří žijí mezi mraky. Tělo také má radosti silnější. Kdo měl kdy myšlenku ustrojiti hostinu jinak než s voskovými svícemi?

Abych se vrátil k pí. F*****. Zde tedy celá pravda o ní. Měl jsem jiná dobrodružství více méně pošetilá, ale ve vší té hlouposti, která ani v té době nevnikla mně opravdu hlouběji do srdce, měl jsem jen jednu vášeň opravdovou, řekl jsem ti to již, byl jsem sotva patnáctiletý, trvalo to až do osmnácti, a když jsem byl spatřil tu ženu po řadě let, bolelo mne to, poznati ji. Vídám ji ještě někdy, ale zřídka a patřím na ni s úžasem, který asi cítili vyhnanci, když se vrátili do svého zbořeného zámku. „Jest možno, že jsem zde žil!?“ A člověk si praví, že tyto zříceniny nebyly vždy zříceninami a že jsi se ohříval při rozbořeném krbu, kam stéká déšť a kam padá sníh. Zbývalo by napsati velikolepou historii, ale nenapíšu jí já a nikdo, bylo by to příliš krásné. Byla by to historie moderního člověka od sedmi let do devadesáti. Kdo vykoná tento úkol, bude stejně nesmrtelný jako lidské srdce samo.*)

TÉŽE.

V sobotu 10. října 1846.

Utéci odtud, pravíš! Jíti bydlit na Rhodos nebo do Smyrny. Ach, tyto sny činí člověka nešťastným. Snil jsem jich příliš mnoho, poznal jsem jako každý druhý šílené touhy po vzdálených cestách. Toužil jsem po modrém moři, po kaiku s kaikamany, po stanu v poušti, strávil jsem celé dny u svého krbu, spřádaje lov na tygra a slyšel jsem hluk bambusů, jež drtil můj slon řvoucí hrůzou, když zvětřil šelmy. S tebou žít tam dole? Ano, ale zapomene člověk? Naše přirozenost jest tak bědná, že došedše tam, chtěli bychom býti zde; žil jsem řadu let zasypán elementy všemožného štěstí a cítil jsem se člověkem hodným největší lítosti na světě. Proč? Bůh ví. Mám přítele, který žil osm let v Indii, vracel se čas od času do Francie; když byl v Kalkutě, trávil den, leže na břiše schýlen nad mapou Paříže, a vrátiv se do Paříže, zmíral nudou a litoval, že opustil Kalkutu. Člověk jest takový, střídavě chodí z jihu na sever a ze severu na jih, z tepla do zimy, unaví se jedním, touží po druhém a lituje prvního.

Mluv mně o svém dramatě. Přijdu na premiéru! Jak bude bíti moje srdce při vyhrnutí opony. Ano, budu zde, abych tě utěšil od obecenstva, urazí-li tě, ubohá, drahá přítelkyně. Myslila jsi již na to, já sním o tom již dlouho. Ano, již měsíc od setkané v Nantes, měsíc, a mně zdá se, že jest to rok. Každý z nás má v srdci zvláštní kalendář, jímž měří čas; jsou minuty, které jsou roky, dni, které značí jako staletí.

(Pokračování.)

*) Kdo by tu nepomyslil na Flaubertův román „L'éducation sentimentale?“ *Pozn. překl.*

KAREL SCHEFFLER:

VEŘEJNÁ PÉČE O UMĚNÍ.*)

Zřízení stálých a občasných uměleckých výstav, jak se vyvinulo během XIX. století, je plodem hospodářských poměrů. V první řadě sáhlo se k předvádění děl en masse, aby se opatřila stále hroziveji rostoucímu zástupu umělců příležitost k prodeji. Od té doby, co přestal intimní poměr mezi umělcem a objednavatelem, jaký panoval za renaissance anebo i v kupeckém státě holandském v sedmnáctém století, vlivem revolucí na všechny výdělkové poměry, od té doby, co se stalo umění povoláním jako kterékoli jiné a má dle pravidel Nabídky a Poptávky uspokojovati potřebu přepychu stále širších kruhů obyvatelstva, stalo se tržiště i pro umění nevyhnutelným místem. Ale jakkoli jasným a nepopíratelným jest tento stav věcí, bývá bohužel stále zakrýván přetvářkou a toto prosté faktum bývá co možno ideálně maskováno. Neboť umělci a jich příznivci vzpomínají si vždycky v nepravou chvíli na to, že mají vlastně předváděti něco ideálního a výchovného, kdežto dříve, při tvoření jejich děl je to ani nenapadlo. Při práci myslí většina umělců z povolání jen na prodej nebo na reklamu; ale v tu chvíli, kdy se mají hnát prasátka na trh, žádají, aby se to dálo s náležitou slavnostností, a spojují tržnici s chrámem. Zdálo by se, že za tu dlouhou dobu, co tento zvláštní rozpor již trvá, mohlo již nastati čisté rozlišení umění, které je vyráběno na prodej, od umění, jež vzniká samo pro sebe. Tím by se ovšem nejlépe posloužilo všem stranám. Neboť tržnice pro obrazy a sochy bude v delší nebo kratší lhůtě stejně nevyhnutelna. Umělci z povolání nemají ani za dnešních poměrů dostatečnou záruku, že se stane jejich zboží obecenstvu známo, právě následkem nelogického spletení ideální stránky s obchodnickou v našem způsobu vystavování, a mnoho z nich hyne, protože se jim po vyučení ve státních ústavech nepodává dostatečně veřejná příležitost k prodeji. A zase praví, tvůrčí umělci jsou v těchto okolnostech nuceni vystavovati díla ideálního snažení uprostřed množstvím je dusících trhových obrazů, čímž jsou jich práce profanovány. A konečně trpí takovými polovičatými poměry nemálo i samo obecenstvo. U nepředpojatého probouzí se chrámovou náladou ve velkých výročních výstavách víra, že musí vše, co se ve výstavních sálech roztahuje, považovati na slepo za něco posvátného nebo aspoň vážně uměleckého, a vyvinutější, kdo by chtěl míti požitek z dobrých uměleckých děl, je nucen podstoupiti obrovskou práci a vybírati několik cenných prací z tisíce.

Poměry v soukromých uměleckých salonech nejsou o mnoho lepší. I tam je převzácnou výjimkou podnikatel, který by pořádal svoje výstavy pro krásné oči bohyně Umění. Je tu vždy starost o obchodní výhody a tato snaha může působiti jen škodlivě na výkonnost. Časem přizpůsobí se každý umělecký salon svému zvláštnímu publiku a volí z velkého počtu po vystavení lačnících umělců zase jen ty, kteří pracují ve smyslu poptávky. A tak dostane každý salon svůj specielní ráz, a umělec ne zcela pevného taktu je stále v nebezpečí, že se z obchodních důvodů přizpůsobí takové

*) Článek vyňatý z velké publikace „Moderne Kultur" a psaný pro Německo přiléhá skoro všude výborně i na naše poměry.

modní specialitě. Velké množství umělců z povolání nedostane se vůbec do těchto soukromých výstav a rovněž tak bývají vyloučeny nově se vyskytnuvší geniální talenty, pokud se nějakou náhodou nebo během času k uznání nepropracují a nestanou modou. O esthetické výchově obecenstva soukromými výstavami lze mluviti snad jen tehdy, když se potká saisonní směr nebo moda náhodou se snahou opravdových umělců, což se konečně někdy také může přihoditi.

Následkem těchto neudržitelných poměrů utvořily se asi od desíti let skupiny umělců, které pojí osvědčená zdatnost tvorby a vážnější snaha, aby pořádaly výročně své zvláštní výstavy. To jsou ony secesse, o nichž se od let více mluví a píše, než je zdravému rozumu vysvětlitelno. Od nich vyšly první pokusy o zlepšení našeho způsobu vystavování, a výsledek se dostavil. Tyto spolky předváděly v menších podnicích nejen výroční práci svých členů, ale i vynikající díla cizího umění, která jsou v příčinné spojitosti s moderním vývojem, a tím prokázaly mnoho dobrého všem přátelům umění. Bez nich bylo by člověku upoutanému povoláním a vnějšími okolnostmi na svoji zemi zhola nemožno pochopiti moderní umělecký vývoj, jenž je zcela internacionálního rázu, a tak dokázaly tyto výstavy — podporovány několika uměleckými obchody —, co měly státní výstavy již dávno učiniti. Neboť přítel umění nejde na veřejné výstavy jen proto, aby se seznámil s novými pracemi, ale je mu stejně potřebou moci sledovati tvůrčí proces uměleckého ducha své doby, aby se naučil oceniti síly, jež jsou při práci.

Museum jako stálá instituce nemůže v tomto ohledu postačit. Neboť jakkoli bohata jsou sídelní a hlavní města na umění staré, stejně velké jsou za to mezery ve všech veřejných sbírkách v oněch sálech, které jsou vyhrazeny modernímu umění. Lze tu často sledovati všechny fase historie umění od starých Egypťanů až k Holanďanům; jen díla naší vlastní doby, hlavní činy přítomnosti, které by přece měly dáti teprve pravé měřítko pro posuzování starého umění, z pravidla scházejí a místo nich najde se málokdy co lepšího než banální prostřednost. To není náhoda, nýbrž následek zpátečnického stanoviska většiny správ v esthetických otázkách. Nové umění bývá považováno od Akademií, jichž duch v museích více méně vládne, za cosi revolučního a tedy také za cosi škodlivého. Kde jsou ředitelé jiného mínění, bývají od komisí a správních úředníků k takovému pojímání nuceni. Zneuznává se naprosto, že to, co je v umění zdánlivě revolučního, musí býti vždy v nejlepším smyslu konservativním, protože pokračující duch umění je povolán shromážditi, posíliti a idealisovati nejlepší síly národa. Ale takovýmto důvodům jsou vlády z pravidla nepřístupny, a z toho pochází ve všech zemích a skoro ve všech městech ta podivuhodná skutečnost, že bývá tendenčně vylučováno právě ono medium, které by nejlépe posloužilo, aby byli oceňováni staří mistři a vzbuzována úcta k minulému.

Kdo dychtí po poučení, přijde za těchto okolností v moderním životě, kde vládne takový čilý a rozšířený umělecký ruch, vlastně všude zkrátka. On, jemuž by se měla práce ulehčiti, jenž by měl býti pro kulturu získán, musí se prodírati nekonečnými obtížemi, aby se dostal k jádru věci, obtížemi, které mohou zkušeného odstrašiti. Skoro nevyhnutelným následkem toho jest, že přítel umění, aby se v této nesmírné rozmanitosti neztratil, uvěří tomu, co mu řeknou kritikové a znalci. Vyhledá si na výstavách z tisíc obrazů dle katalogu ty umělce, jichž jména jsou mu z knih, z novin nebo z hovorů známa. Před jejich díla vstoupí příznivě předpojat, a na obrazy neznámých pohlíží s jistým opovržením nebo aspoň lhostejně. S takovou taktikou dostane se ovšem návštěvník často ke skutečně dobrým věcem a naučí se leccos; ale pomine také mnoho, co stálo za povšimnutí. Aniž by to chtěl, stěžuje snažícímu se talentu cestu ke známosti a pomáhá tvořiti modu. A nelze mu to ani vytýkati; neboť je těžko očekávati od něho, že bude prohlížeti důkladně pár tisíc špatných obrazů, aby nepřehlídl dva nebo tři dobré.

Úloze, podívati se po řadě na všechny obrazy a sochy, podrobuje se množství, které v neděli proudí sály výročních výstav. Pro ně jest prohlížení obrazů podobným potěšením jako výroční trh, a vedení výstav snaží se tento ráz ještě zdůrazniti. Uvnitř je chrámová nálada smíšena s vůní tržnice, a venku v zahradě — vnucuje se tu specielně Berlínský obraz — je koncert a ochutnávárny. Když si rodiny ze všech obrazů po řadě, z bitev, krajin i genrů vybraly, co zajímavého, a potěšily se dětinsky obsahem, předpokládaje, že

vůbec byly uvnitř, odpočívají pohodlně venku při pivě, chlebě s máslem a vojenské hudbě, zatím co se před nimi v alejích procházejí nápadně oblečené dámy a obstarávají živě obchody lásky.

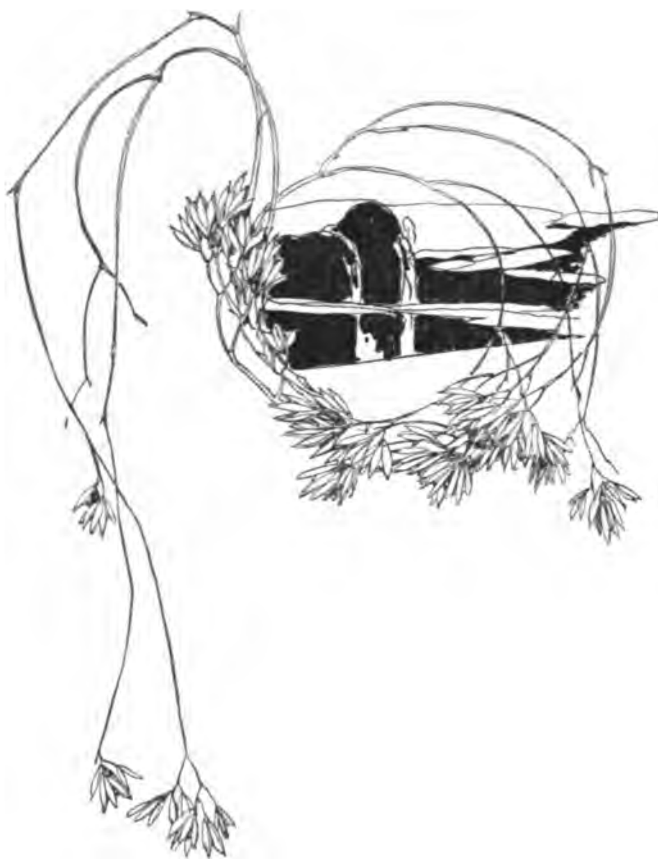
O nic lépe není tomu v oboru veřejné péče o umění. I zde zahanbuje nás minulost nesnesitelně. Staří snažili se, když krášlili vzezření svého města, vždy v první řadě o krásu, o důstojnou representaci, a měli často obdivuhodný smysl pro řád a míru. Plastiky užívali pouze ve spojení s architekturou, pomníky podřizovali vždy organicky všeobecné stavební myšlence, a tyto stavební myšlenky určoval zase prostor se svými poměry. V moderním obrazci města není skoro nikdy počítáno s jednotným plánem; každá budova má působiti o sobě, jedna hledí překonati druhou a následek jest, že se žádná náležitě neuplatní. Ještě pomlouvaná doba epigonů v polovici předešlého století byla prodchnuta jemnějším duchem; ale od té doby, co demokratická volnost zobecněla, dává stavěti každý kapitalista dle zvláštního principu, a výsledek je strakatina, která může přivést esthetické lidi v zoufání. Ještě hůře je na tom sochařství. Kdežto architektura váže se aspoň poněkud na potřebu, je vydána plastika zcela libovůli. Místo dřívějších úvah esthetických zaujaly nyní politické. Zástupcové samosprávy chtějí osvědčiti svoji moc a zřizují proto svým lidovým hrdinům na nejnemožnějších místech památníky. A knížata, která vidí svoji autoritu ohroženu demokratickým duchem času, brání se proti těmto památníkům pomníky, které oslavují jejich dynastii. Je to boj o politický lesk, za který musí platit umění. Přirozeně k vlastní své škodě. Silný umělec se k tak neuměleckým účelům vůbec nepropůjčí, a prostřednímu jest nemožno, aby rozvinul své nejlepší síly, mají-li jeho výtvory státi mezi křovím a stromy, na ohyzdných náměstích a před stavbami beze všeho stylu. Komisse vezmou mu skoro vždycky všechnu volnost, jíž tak nezbytně potřebuje i k tak trapným úlohám, a výsledek tak nepřirozeného spolupracovnictví nemůže býti ani jiný než kompromisní. Při tom je moderní plastika nejméně schopna zmoci monumentální úkoly, protože se nachází v nejistém přechodním stavu a nemůže se opříti o samostatný sloh stavitelský. Je to zase jen snaha po obrázkové knize pro lid, po obrázkové knize, v níž jsou hrdinové, na něž věří, nebo též hrdinové, na něž věřiti má, čistotně skresleni. Kde zůstane krása, logika, charakteristika, o to se objednavatelé málo starají. Všeobecný cit je již tak pokažen, že sotva kdo zpozoruje celou nestvůrnost tohoto veřejného „umění".

Davy chodí denně ulicemi, kde ční z pusté směsice čtverhranů domů, výkladních skříní, tramway a věčně kroužícího obchodního ruchu sem tam bronzový neb mramorový pán do výše. Kdyby měly smysl pro humor, neutuchal by jejich smích. Ale pohled se vryje v mysl, a ježto noviny mluví denně o takových věcech jako o okrase města, ježto jsou všechny pomníky přesně popsány v Baedekerovi, uvěří na konec většina, že je taková podívaná skutečně krásna. A tím leží zase nový trám přede dveřmi, jež by se chtěly otevřít pravé kráse. A to se opakuje téměř v každé ulici. Není-li to pomník, je to státní budova, která se vypínavě vnucuje oku, nebo renomující stavba soukromá. Jak se má pak člověk zabraný k tomu ještě svým povoláním estheticky vyznati uprostřed takové hrůzy! Je třeba již dost statečnosti a samostatnosti, aby se opřel tomu, co většina shledává dobrým a krásným.

V tom je tragika moderního člověka, který by se chtěl domoci osobní kultury: u veřejném životě musí tak činiti vždy a všude „na vzdor všemu". Nepomůže mu nikdo než malý hlouček umělců a několik stejně smýšlejících, a právě ti nemívají u veřejných věcech nikdy rozhodné slovo. Abychom se dostali k vzorným věcem, musíme překonati takovou spoustu zbytečnosti a ošklivosti, že krásná vášeň schladne, vůle ochabne, důvěra se ztratí, ještě než může počíti vlastní práce. Umělci není tak těžko snášeti tyto poměry jako laikovi, který se snaží o poznání krásna. Umělec nese v sobě ideál, celý svět krásy, nebo může si ho kdykoli zbudovati; plní ho touha po činu, a dovede snáze přehlédnouti ohyzdnost svého okolí, poněvadž může proti němu postaviti své vnitřní nazírání. Ale čím se může ohraditi laik proti rušivým vlivům než temným instinktem, než pudem, jenž se sám v sobě jasně nevyzná! A jaké síly citu je třeba, aby překonal všechny denní překážky a ušel nebezpečí, že upadne v autoritářství velkého množství!

Není prostředku, který by snažícímu

přispěl z venčí ku pomoci. Jakkoli těžko, musí si pomoci sám tím, že posílí v sobě cit pro všechno pravé a ryzí. Jen tak může vnitřní síla působiti i na venek. Obklopenému odevšad modami a přepjatostmi, postavenému v netvorný svět, který groteskností překonává vše dosud vídané, znásilňovanému tisícerou veřejnou mínkou, pohrdanému a vysmívanému, ba často i ohrožovanému za samostatný úsudek, sevřenému mezi společenským nutkáním a individuelní touhou po svobodě nepomůže v strašné té situaci k silné osobní kultuře nic než vůle zůstati si sám věren a neustáti ani hodinu v hledání něčeho lepšího — přese všechno.



F. X. ŠALDA.

ŽIVOT IRONICKÝ.

(Pokračování.)

IV.

Druhého dne ráno seděl Varjan jako obyčejně se svojí ženou u snídaní v zahradě. Mlčeli skoro.

Dopil šálek a odsunuv se na židli od stolu, zahleděl se nepokojně do záhonu studené, krátce přistřižené trávy; bylo vidět, že hledá, jak se skonejšit.

Byl rozrušený prázdným nepokojem; chtěl již dvakrát zdvihnout se a odejít do úřadu, ale vždycky jej cosi zadrželo.

Věděl, že musí přijít každou chvíli Melchiora, která snídávala s nimi, a toužil po té chvíli i bál se jí.

„Hle, to jest tedy štěstí, o něž jsem tolik stál, jež jsem si vyvzdoroval všemi svými silami! Jak jsem oklamán! Jak mně bývalo jindy pokojno *po tom* a jak jsem dnes rozrušen! Starý neklid... nic se nezměnilo...“ Stanul a zamyslil se úsilněji, soustřediv se na jakýsi prázdný bod před sebou. „Ne, *nový* neklid,“ řekl si, zapřemítav chvíli, „zárodek, sotva znatelný zárodek nového neklidu, jiného neklidu. Budu musit hledět seznámit se s ním zavčas,“ zaironisoval. „Nový nepokoj... nový nepokoj,“ opakoval si nervosně, „a roste, jak si jej uvědomuju“.

Chladný vítr, zvláštní chladný vítr, jako by z noci opozděný a promrazený jejími spoluvinickými stíny, udeřil mu do tváře; zamrazilo jej; pozdvihl hlavu, jakoby chtěl čelit všemu, co přinese osud ve vynuceném, nervosním vzdoru.

Z několika komínů před ním předl se úsilně a vytrvale rusý teplý kouř, jakoby chtěl znepokojit studené nepohnuté nebe, strnulé v jakémsi hlubokém oddechu zapomenutí.

Náhle zaskřípěl za ním písek, a než se ohlédl, zavlnil se lahodný hlas Melchiořin, přející dobrého jitra, a než se nadál, stiskla její drobná ruka pevně a klidně ruku jeho.

Polekal se lehce z podivu příjemným skoro úlekem.

„Jak je klidna,“ napadlo mu hned a utvrdil se v tom až k úžasu pohledem na ni. Ani stopy po nervose, po rozpacích, po utrpení — byly-li, byly ukryty k nepoznání, k neutušení. Její krásná, lehká, hrdá hlava jakoby byla dnes jen vzdálenější a nepronikautelnější; unikla do většího a čistšího světla... to bylo všecko. Varjanovi, hledícímu na ni, zdálo se chvíli, že musí přimhouřit zrak.

— Kde's byla? zeptala se jí mechanicky Rita.

— V kostele jako vždycky, odpověděla pokojně Melchiora. Zdržela jsem se jen trochu déle než jindy.

Bezděky se zachmuřil: vyčítavá otázka vyrazila na ni zpod jeho brv. Zdálo se mu však, že nedoletěla: byla jí příliš vzdálena, jakoby přenesena do vyšší čistší sféry; každým způsobem ji přehlédla.

„Což se může modlit ještě? Po včerejšku modlit se?“ proletělo mu hlavou a sehnalo mu krev k srdci.

„Tedy jsem *jej* přece nevypudil? Vězí posud pevně v jejím srdci?“, s touto otázkou odcházel rozrušen Varjan do úřadu, s touto otázkou vracel se rozrušenější domů.

Nalezl Melchioru stejně klidnou jako ráno. Zpívá si u rámu, směje se s Ritou, houpá malou Eriku.

Tento klid zmátl jej úplně.

Čekal bezradost, rozpaky, zmatek, nejistotu — a ona zatím, milý bože, vede si klidně, bezpečně, samozřejmě a nevinně jako dítě... nebo jako stará otrlá hříšnice. Každým způsobem dovedla by oklamat nejbystřejšího pozorovatele, nejpodezřívavějšího soudce.

Varjan byl tím tak pomaten, že se až mravně nad ní pohoršil, on, který si dávno odvykl posuzovat lidi mravně.

„Tak mladé stvoření!... Půl dítě skoro. A žije v hříchu jako ve svém živlu, samozřejmě, se samosrozumitelnou jistotou. Nepohne brvou, nezardí se. Jakoby ničeho nebylo a jakoby bylo nejpřirozenější, co se včera večer stalo.“

„Nebo klame tak výborně?“ myslil po pause. „Hraje komedii, aby nevzbudila podezření u Rity? Pak by byla ohromná herečka! Ale hraje-li dnes, kdo mně za to ručí, že nehrála i včera? Kdo mně ručí, že mne neoklamala i včera? Pravila včera, že se *ho* zřekla, že odpadla od *něho*... nebyl to klam? Nebyl to podvod? A třebas klam ze soucitu se mnou... tím hůř, tím hůř pro mne... pro můj sen!“

Nemohl se dočkat příležitosti, kdy by ji zastihl o samotě, aby se ujistil jí, její láskou, pravdou její bytosti, skutečností včerejška... aby se ubezpečil, že *nesnil* jen

svůj šíleně hrdý sen, že jej *žil* jako naplnění nejvyšší skutečnosti, samu nejkladnější jistotu, sám vrchol života, který ztekl napětím všech sil.

Dvojitost *u ní*, pouhá možnost její, mučila jej šíleně... jej, který na dvojitosti založil celý svůj život, který žil neustále a přirozeně na jejích měnivých proradných a úlisných vlnách jako lodník na moři.

Zastihl ji konečně večer, když Rita odešla do města, v jejím pokojíku.

Schoulena, hlavu na stole, tiše plakala. Zarděla se, jakoby ji přistihl při čemsi nedovoleném a pokořujícím.

Vyskočila a vrhla se mu na šíji.

— Odpusť mně moje slzy! Jsou nerozumné, pošetilé, bez důvodu... Bůh ví, proč mně přišlo zaplakat... sama nevím proč, mluvila překotně zajíkajíc se. My ženy máme takové chvíle, pološílené, nesmyslné chvíle.... Přijdou, bůh ví, jak, snad s počasím, s hvězdami, s větry... Proč plakat? Leda ze štěstí! Jsem tak šťastna. Miluju tě, mám tě. Jsi mi bohem, jediným, vším.. nemám již svého starého Boha.

— A ráno v kostele, ke komu jsi se to modlila? řekl trochu pracně a utajil bezděky dech, čekaje její odpověď jako ortel.

— V kostele... ano, musím do něho chodit, nemohu přece náhle přestat... bylo by to nápadné. Již k vůli Ritě nemohu. A ostatně: nechci ani přestat. Nepatřím již tam a přece budu tam chodit.. právě proto budu tam chodit. Chce se mi drážditi *jej*, pokořovati *jej*, urážeti *jej*. Chce se mně rouhati se mu. Myslila jsem dnes na tebe, jen na tebe, jako druhdy na něho a v těchže místech, kde druhdy na něho, a týmž způsobem, týmiž slovy, jako druhdy k němu, modlila jsem se dnes k tobě. Vím, jest to nejstrašnější rouhání... ale nechci být zatracena na půl... nenávidím všecku polovičatost.

— Nepřesvědčuješ se sama násilně? řekl s chladnou pátravostí, připomenuv jí tak první jejich rozhovor o světcích.

— Ne, ne, ne, vykřikla skoro uzarděvši se. Mám jistotu, zde, v srdci, větší jistotu, živější jistotu než všichni světci starého Boha.

Strhla jej svým žárem, omámila jej svým horkým dechem: netušil u ní té vášně. A ve chvíli, kdy leželi si na srdcích, měl zase jistotu, že jest jí bohem, vším, že jeho sen stojí pevně, hrdý a nepodvratitelný, že *jej* vypudil a pokořil, sehnal s oltáře tohoto srdce.

Ale proto přece, když od ní odcházel, zdvihla se znova v jeho duši pochyba, kdy toho nejméně čekal, a zastavila jej na prahu. Svraštil čelo a přehlížeje ji, roztouženou a nyjící, cizím studeným pohledem, jenž jej samého udivoval, pronesl zvolna, odstavcuje nějak výhružně věty.

— Nezraď mne, slyšíš! Zradila bys víc než mne. Nejpyšnější sen, jaký se snívá za sto let jednou, bys podtrhla. Stůj věrně! Jsi podkladem pro novou věž pýchy a rouhání, pro nový Babel. Já jej dostavěl, ty ho jen nepoboř!

Ale ráno, když viděl Melchioru v denním světle, ve společnosti, cizí, klidnou a vzdálenou, ztratil znova svoji jistotu.

Nabyl jí zase u ní, ale jen pro chvíli, kdy byli spolu, kdy ji viděl odevzdanou a vzývající. Podařilo se jí zase, přesvědčiti jej o výlučnosti svojí lásky; dal si opakovat znova všecko, všecka slova, která byl slyšel poprve, a ne jednou, dvakrát a třikrát; jakoby mu nestačila sama o sobě, jakoby mu bylo třeba i jejich zvuku: pil je dlouze zjitřenou žíznivou duší a čím déle pil, tím víc, zdálo se mu, rostla jeho žízeň po nich.

Ale druhý den bylo mu stejně jako den před tím: stejný nepokoj, stejná nervosa.

Jakmile ji viděl klidnou, usměvavou, lehkou a vyrovnanou, nevěřil jí. Hrála-li bezpečně svoji konvenční úlohu vlídné dobré sestry a nevinné mladé dívky, trpěl a začínal jí nenávidět; on, který neuznával ethiky, který se jí nevázal sám, začal ji odsuzovat ethicky; ethiky, která byla jemu obtíží a směšným balastem, začínal náhle postrádat u ní, požadovat od ní — bez ní byla mu necelá.

„Nestoudná lhářka, jak virtuosně hraje! Kdo se v ní vyzná? Kdo pozná mez, kde přestává hra a začíná pravda? Není jí: všecko je hra. Jest pokaždé jiná, podle bodu, odkud se díváš, kam se postavíš. Ale ona sama jest stále jedna a táž — stále *dvojitá*, vždy a všude, každou vteřinu. Dvojitá, dvojitá — nikdy pravdivá, vždycky podvodná.“

Došlo k tomu, že na ni žárlil skoro neustále.

Miloval ji a věřil jí jen ve chvíli, kdy byl s ní o samotě, rty na rtech. V těch okamžicích měla nad ním moc, poutala jeho daemony, vázala jeho šílenství. Ale odloučen od ní, pochyboval již o síle a trvanlivosti této vlády nad ním; nepovolí někdy, neselže někdy? A neselhala již, když byla možna taková otázka? Neznamenala ona

již sama o sobě, že budova se začala drolit, že se z ní sesul první kámen?

Začínal ji mučit.

Byl kliden jen, když trpěla, když měla nejméně možností k životu, nejméně nadějí do něho; každá síla, každý rozvoj, každá radost u ní znamenala mu jen novou možnost zrady a klamu. Nerad vídal ji zamyšlenou; kdo ručil mu za to, že ho právě nezrazuje v mysli? Nevěřil jejím snům, rád by ji byl spoutal a omezil, aby měl přehled přes ni, aby ji mohl lépe střežit a ovládat.

Začal ji zkoušet různým způsobem, ale nevíra jeho, místo aby se menšila, rostla a rostla.

Nechával ji o samotě s Harzem a naslouchal tajně jejich hovoru. Nevěřil její nechuti k němu, a čím odmítavější slova slyšel, tím méně věřil. Slova, ano, to je cosi, při čem se pohybuje rty, ale oči ... oči jsou proto, aby popíraly, co řekly rty, a aby povzbuzovaly, kde rty odrazují.

— Co chceš ode mne? volala k němu v pláči a v úzkostech.

— Abys byla jasná a jedna. Chci prostotu.

— Chceš chudobu. Osekáváš mne na pahýl Chceš mne mít smutnou a ubohou.

— Snad. Mateš mne svojí radostí, svojí složitostí. Nevyznám se v tobě.

— Věř mně tedy! Což žádám tím mnoho od tebe... já, která jsem ti dala všecko?

— Věřit? Toho slova není v mém slovníku. Neumím věřit.

— Chceš tedy, abych všecko prozradila? Utiší tě jen to? Řekni slovo, a stane se to ještě dnes; povím všecko Ritě; jsem připravena. Zaplatím svoji radost, svůj smích, svoji hrdou pósu, které mně nedovedeš odpustit.

Ne toho nechtěl, toho nemohl chtít, toho nedovedl posud chtít — toho bál se posud i jen myslit; i musil couvat.

Ale odcházeje, zpřemítal se celý a řekl si pak: „Ano má pravdu; pověděla, čemu jsem se bál posud dát určitý výraz, ale co proto nebyla méně živo a skutečno ve mně. Ano, jsem člověk smrti; není mně jistoty než v ní. Jsem ukrutný a střízlivý jako kat a nebudu jí věřit, v pravdě a bezesporně věřit, pokud nebude mrtva — třebas bych se snad ze zbabělosti na chvíli přelhal, že jí věřím: nebude to pravda. Dovedu milovat jen mrtvé, jen co se nemůže bránit již mojí lásce; neumím se radovat z živých, neumím se radovat ve dvou, neumím se snad radovat vůbec. Jsem zprahlý a unuděný; abych snesl života, musím jej kořenit smrtí."

A vzpomínka na osudnou chvíli, kdy vrhla se mu poprvé na šij v tmavé předsíni, prošla mu srdcem a zastudila jej hrůzou.

„Ano, jistě, nesu jí smrt; nesu smrt každému, koho miluju."

„Miluju", zastavil se. „Jak podivně to zní v mých ústech! Miluju! Miluju! Co jest to, mnou cítěno, miluju?

A ironický hlas mnohých zkušeností napověděl mu jako zlotřilý soudruh ve škole: „Miluju je slovo večera před svatební nocí a překládá se ráno druhého dne slovem nenávidím".

— — — — — —

A přece den po dni nesl tíže svoje postavení.

Měl-li mít jistotu, že nebyl bláznem slova a že se nespil jeho parou, musil ji mít stále u sebe, musil sen svůj žít a proměňovat znova a znova v skutečnost — ale pak nesměla se mu ztrácet v hrdé a daleké roli, kterou hrála její pýcha, ta pýcha, jež popírala neustále mlčky jeho vítězství, jež mu je vyvracela.

Potkalo jej nesmírné štěstí: zmocnil se říše po největším králi, kterého z ní vypudil — ale vítězství svoje musil ukrývat a království svoje tajit. Nebylo to šílené? A neztrácel je v pravdě každou minutu, kterou je zapíral?

A myšlenka, unést Melchioru, odjet s ní daleko odtud, kamsi, kde by se nemusila skrývat a přetvařovat, vtírala se mu do mysli neustupněji a neustupněji.

Měl chvíle, kdy si spílal, kdy se pokořoval a sám sobě ošklivěl.

„Není podlé, žíti takto? Nežiješ na dluh, podvodem? Nezabíjíš sám svůj sen, nešpiníš a neprzníš ho? Proč plazíš se úkradkem, kam můžeš vstupovat hrdě, otevřenými dveřmi, jako vladař a pán?"

„Rozrušuje tě, mučí tě Melchiořina dvojitost. Ale kdo jí ji vočkoval? Kdo ji stvořil k svému podobenství? Byla jedna a celá kdysi, než odpadla od svého Boha a vzdala se tobě — a proto, jen proto jest dnes dvojitá, je-li jí. Neboť co *tobě* nejeví se dvojitým? Všecko, pokud budeš hledět ze svého roztrženého dvojitého nitra, svým churavým zamženým zrakem. Sjednoť se sám a sjednotíš tím i Melchioru."

Ale starý člověk ve Varjanovi bránil se na nůž těmto důvodům.

„Jaké šílenství, jaké směšné šílenství,

Varjane", hovořil. „To se vůbec *nedělá*, Varjane, v naší společnosti. To je *de mauvais goût*, to je *d'extrême ridicule*: to je souzeno ne rozhořčením, ale jediným strašným odsouzením, z něhož není odvolání: smíchem, salvami nekonečného neutuchajícího smíchu, jehož echo nezahyne, pokud nevymře poslední z diváků přítomných tvému nevkusu. To jsou mravy služek a tovaryšů, Varjane, ale ne dobře vychovaného člověka ze *společnosti*."

A Varjan přisvědčil.

„Ano, nemožno, absurdní! A jak pitvorně bys vypadal, jak nemotorně, sám sobě trapný, jako herec v starém, pathetickém a larmoyantním dramatě z předměstí! Vidět se sám — a ty bys se pozoroval i tu, znám tě, — a usmál bys se sám sobě lítostným pošklebkem a utekl bys od úlohy, s níž nejsi a která by tě zítra znudila. Nenávidíš každého gesta a nyní chtěl bys jich opsat sta a jak širokých a horečných! Jsi ironický glossator života, člověk šedi a odstínu, který prochází nepozorován ulicí, a nyní chceš hráti cosi jako hrdinného tenora. Ale to dělají dnes jen venkovští fotografové; před padesáti lety dělali to i umělci, ale ti nosili také sametové kabáty, dlouhé vlasy a kalabresry — dnes vyhynuli víc než předpotopní fauna: žijí jen v nejzapadlejších koutech provincie.

Nemožné, absurdní a víc než absurdní: směšné prostě."

„A pak," dodal po pause, „nechat zde úspěch, potlesk, několikerý způsob potlesku, stý způsob lichoty? Nemožno, jako jest nemožno postrádat tisícerých rozkošných nepatrností a drobností, tisíceré zdánlivé malichernosti ... zdánlivé, neboť v pravdě jest každá z nich důležita, nepostrádatelna kulturnímu člověku. Tyto zdánlivé nicoty jsou to, co skládá sladkost života, jako výdech lesa jest složen z nejrůznějších aromat, od pachu tlícího listí po vůni pryskyřičnou. Tato tisícerá cetka dává teprve dohromady melodii života. A mně se chce znásobňovat ji, rozmnožovat její elementy a ne ji ochuzovat. Jsem jako žena; potřebuju k svojí obsluze celého velkoměsta; od rána do večera vystřídal bych a unavil bych všecky díly světa; nemohu žít prostě. *Prostě* jest mně souznačno s *chudě*."

Ale když uviděl Melchioru, její zmučenou, pobledlou tvář, které vnucovala s napětím všech sil úsměv, zvrátil se a vnitřní jeho boj začal znova.

„Jsi zbabělý, Varjane, jsi v jádře lenivý, nejhorší, nejslabší žena," pravil jeden hlas; „ulichotil tě život, ulehtal tě život!"

„Jsi silný, kulturní duch, Varjane," pravil hlas druhý. „Umíš se spoutat; cítíš směšnost všeho, co jest mimo společnost, co jest proti jejím konvencím."

Melchiora, jakoby tušila svár, který v něm vřel, zastavovala na něm často v poslední době podivný pátravý zrak, který jej pronikal skrz na skrz.

Kdysi zadívala se na něho dlouze a řekla tiše před sebe jakoby ve snách: „Měl by přece odvahu? Našel by ji konečně? Dovedl by sejmout se mne moje strašné břímě?"

A zbledla při pouhé možnosti čehosi takového.

Ale hned zavrtěla bezděky nedůvěřivě hlavou jakoby na vyvrácení sebe samé.

A brzy potom neměla již ani nadějí, ani pochyb: Varjan ji z nich vyvedl. Utišil se náhle docela, uklidnil se jakýmsi násilným uklidněním. Ponořil se do práce; bral ji jako tišivý lék; chtěl jí překlenout všechen svár a zmatek svého temného srdce.

„Buďme klidni nad propastí," říkal si, „učme se tomuto nesnadnému umění." Ale v pravdě cítil napětí situace a chtěl využít rozčilujícího divadla jako nervové sensace, jako biče na svoje nervy, jako jich dráždidla; a chtěl pracovat, a pracoval skutečně, pod tímto napětím po dlouhé době znova. Jakoby mlýn jeho umění, dlouho stojící za sucha, rozešel se náhle pod přílivem vod; síla situace jej nesla, a on psal jako psával druhdy.

Šel kdysi k Melchioře, aby jí to řekl, aby jí poděkoval za zázrak, který na něm způsobila.

Nalezl ji u jejího sekretáře: rovnala pečlivě všecku svoji korrespondenci, třídila ji a část pečetila do obálek s adressami.

— Co to děláš? Chceš odjet snad? zeptal se v nepokoji.

— Ne, chci být dlouho u vás, chci být co nejdéle s tebou, jak nejdéle možno, řekla a zaplakala tiše. Ale být připraven, jest všecko.

A když jí řekl, že píše zase po dlouhé době a že píše jako jindy, odpověděla mu, jakoby probuzena z hluboké myšlenky:

— Budu musit zaplatit asi svůj dluh i tvůj, za svůj hřích i za tvoje nalezené umění, když obojí tak důvěrně souvisí.

(Pokračování.)

ZD. WIRTH.

NÁMĚSTÍ V KLADNĚ.

Příspěvek k otázce stavby měst.

V posledních padesáti letech utrpěl celkový ráz měst těžké změny. Proti organickému, staletému vývoji všeobecného obrazu, jejž poskytovala města asi v letech čtyřicátých a jejž vyličiti náleželo by k nejzajímavějším otázkám umělecko-historickým, staví se náhle překotný ruch nové doby a mohutnění měst. Průmysl rychle násobí původní rozlohu, příliv nového obyvatelstva množí počet domů a sociální požadavky nutí správu, aby rychle se rozhodovala k zmodernisování svého města v ohledu hygieny, komunikace atd. Vliv těchto okolností jest patrný zejména na městě jako celku uměleckém. Kdežto pomalý vývoj starého města v hradbách se dál takřka instinktivně, uvnitř rámce sice daného, ale skoro bez omezení individuelní svobody stavitele i stavebníka, nastupují v rostoucím městě 19. století vládu regulační pravidko a parcelační systémy. Tito novodobí činitelé u nás jako jinde ani zdaleka se ovšem nevyrovnají přirozenému instinktu starých budovatelů, jejich zdravému smyslu pro zvláštnosti terrainu a vřelému citu pro malebnost uličních prostor i jich domových složek. Až do nedávné doby byla důležitost umělecké stránky při regulacích podceňována; stavba měst byla historicky nepropracována a proto i pro nová založení bez vlivu. A tím se stalo, že se regulace prováděly šablonovitě, dle cizích vzorů, bez ohledu na historický celek a bez uměleckých aspirací pro nové části. Všeobecná hesla o důležitosti komunikace, o výhodách pravidelné, šachovité disposice uliční sítě, o šířce ulic a rozloze náměstí, lichvářství se stavebními pozemky a jeho následek, veliké činžovní domy — to vše mění města v schematické, bezcharakterní shluky domů. Teprve v posledních letech staví umělci hráze tomuto všeobecnému ochuzování městského obrazu a také správy některých měst uznávají potřebu součinnosti umělcovy při rozšiřování nebo přestavbě svých osad. Otázka stavby měst od doby Camilla Sitte se stala hodnou čilé diskusse, pořádány již výstavy, založeny specielní časopisy a vydáno mnoho knih. K nám ovšem vniká i tato otázka pomaleji. Dosavadní pokusy o regulaci Prahy a venkovských měst nemohou vyhověti uměleckým požadavkům; většinou vyčerpávaly se u nás snahy opposičních kruhů bojem o zachování detailu historického a celek vždy unikal. Boje o starou Prahu, nářky nad zbořením té které brány nebo domu měly vždy tuto úzkou basi, co zatím nové čtvrti a přestavby starých nejen v detailu, ale zejména v celkovém rozvržení jsou na staletí zkaženy.

Uvádím tu malý, ale typický příklad z Čech, regulaci náměstí v Kladně, provedenou v letech 1898—1900. Vystříhám se při tom zbytečných invektiv, protože nynější ubohý stav se nedá odčiniti, ale chci ukázati, jak dobrá vůle a trocha vkusu mohly ještě před 10 lety zachrániti ráz starého Kladna, jehož bylo náměstí větší částí.

Vizme vývoj tohoto drobného prostoru! Dokud bylo Kladno vsí, stál tu jen kostel s farou, nedaleko tvrz, škola a kovárna; jednotlivé statky kolem byly odděleny zahradami, cesty vbíhaly sem mezi ploty a plocha návsi se jistě nelišila v úpravě od jiných v té době. Povýšení vsi na městys r. 1561 mění ovšem situaci. Prostor se stává uzavřenějším, omezení plaňkovými hradbami se třemi branami a fortnou má vliv na pevnou parcelaci, význam povýšení vsi vynucuje si stavbu radnice a určitý blahobyt, podmíněný udělenými privilegii, spojený s pýchou nových měšťanů vedou k nákladnější výstavbě domů. Zajisté ještě během XVI. století vytvořil se obraz náměstí, jenž s malými celkem změnami trval pak do padesátých let století předešlého. Přilo-

žený půdorys asi z prostředka let čtyřicátých a fotografie náměstí z doby o něco pozdější jej aspoň poněkud naznačuje.

Terrain byl ovšem zvlněný a nedlážděný, ale zajímavější než nyní. Sklon, který jest teď celému náměstí uniformní, počínal tehdy teprve od středu prostoru, kde na povýšeném místě stála u obecní louže socha P. Marie. Jízdní dráha, udaná ve svém směru branami a sklonem, zahýbala se jako nyní od Pražské brány ke kostelu a odtud šla jednak přímo do brány Slanské, jednak do fortny a Unhošťské brány, ale měla přirozenější profil. Budovy, které náměstí objímaly, byly všechny nižší, jednopatrové a přízemní, takže jich poměr k prostoru byl příznivější. Na stranách východní a západní vlnily se nepatrně klidné kontury střešních slemen, na severu zabíral skoro celou šíři na dél situovaný a v obrysu pohyblivější kostelík se hřbitovem, povýšený na malém návršíčku a jenom na jižní straně klesala řada domkův v klidném rhytmu k Lázeňské ulici spolu při tom se lomíc v půdorysu a uprostřed, při ústí Pivovarské ulice, se otvírajíc v malé náměstíčko před starou radnicí, kde stál kamenný pranýř. Na severu stranou ležící zámek byl vždy jaksi separován uprostřed dvora, takže k celkovému obrazu náměstí nikdy nenáležel; jenom do dvora vedoucí brána v nízkém hospodářském stavení zavírala mezeru mezi kostelem a vraty farního dvora. V těch dobách již ovšem brány a hradby, táhnoucí se někde přímo za zahradami hlubokých náměstních parcel, neměly praktického významu, třebas ještě udržely se zdi fortny a Slanské brány do r. 1850. Přes to však úzká ústí bran zůstávala a předstupující a kouty tvořící rohy domků pozvolna jen připravovaly rozšíření ulic z náměstí vedoucích a tak zachovávaly hlavní charakter náměstí, uzavřenost a soustředění plochy. Ani na pěší frequenci nemělo odstranění bran značnějšího vlivu, protože tato ani dnes nemá jiných směrů hlavních.

To jest všeobecný obraz náměstí v době, dokud se v něm ještě obrážel historický vývoj. Ale bylo tu i plno zajímavých podrobností. Nebudu široce popisovati všech domů, zmíním se jen o význačnějších. Radnicí až do r. 1843 byl dům shora vzpomenutý, na rohu Pivovarské ulice; přes svou střízlivou façádu s vížkou nad středem měl v onom místě, instinktivně vyhlédnutém, významnější posici a vzhled než později na radnici zakoupené domy na nejhlubším místě náměstí. Výhodně stála odedávna také fara, naposledy přestavěná r. 1806, dominující sice s nejvyššího místa celému prostoru, ale rozměrů nepřehnaných. Poloha kostela byla nejmalebnější. Jeho místo se sotva změnilo od nejstarších dob Kladna a kolem narostlá půda utvořila během doby návrší, které vyrovnalo svah k Slanské bráně v pěknou rovinku. Miniaturní rozměry hřbitova odpovídaly zcela potřebám starého Kladna: ohraničen vzadu několika domky — jeden z nich byl bývalá kostnice, r. 1810 zrušená — byl i do náměstí omezen naivně umístěnou zvonicí (svršek z r. 1720, spodek starší) a dvěma domečky, vedle ní přistavěnými. I po zrušení hřbitova roku 1814 zůstával prostor jeho ohražen a dva veliké stromy s křížem uprostřed zbyly tu jako pěkná dekorace. Kostelní budova zažila ovšem od svého počátku, první polovice XIV. století, mnoho změn, oprav i přístaveb, ale v jádru se celkem nezměnila. Běžné poměry polygonálního kněžiště gotického s pravoúhlou lodí jí zůstaly, jen zevnější dojem stěn v lodi zvýšených, střecha a pseudogotický sanktusník z opravy r. 1842, dle návrhu krajského ingenieura Weisse, dodávaly jí vzhledu tuctově restaurovaných budov té doby.

Tento stav z let padesátých byl jen málo dotčen první úpravou náměstí asi r. 1867. Bylo to v době, kdy vliv průmyslu v Kladně byl již patrný a kdy se počaly již citelně ozývati potřeby vzrůstajícího města. V první řadě to byly potřeby lepší komunikace a tak došlo k srovnání povrchu a onomu uniformnímu sklonu. Jest zajímavé, že se již tehdy vyskytl prozíravý odborník, vrchní inženýr Bedřich Kress, který radil, aby platteau horní části náměstí bylo ponecháno a odstupňováno od části dolní podélnou terasou, do níž by ústily schody, sprostředkující komunikaci z Huťské ulice, čímž by se byla také jízdní dráha bez porušení starého směru dala vhodněji upraviti. Tento návrh však padl pro osobní prospěchy měšťanů a po provedení jednotného sklonu a jeho vydláždění jenom úzké okolí sousoší P. Marie a hřbitova s kostelem podchyceno těžkými terasami a obklopeno litou mříží. V ten čas také, r. 1870, zbourán byl jeden z domečků u zvonice.

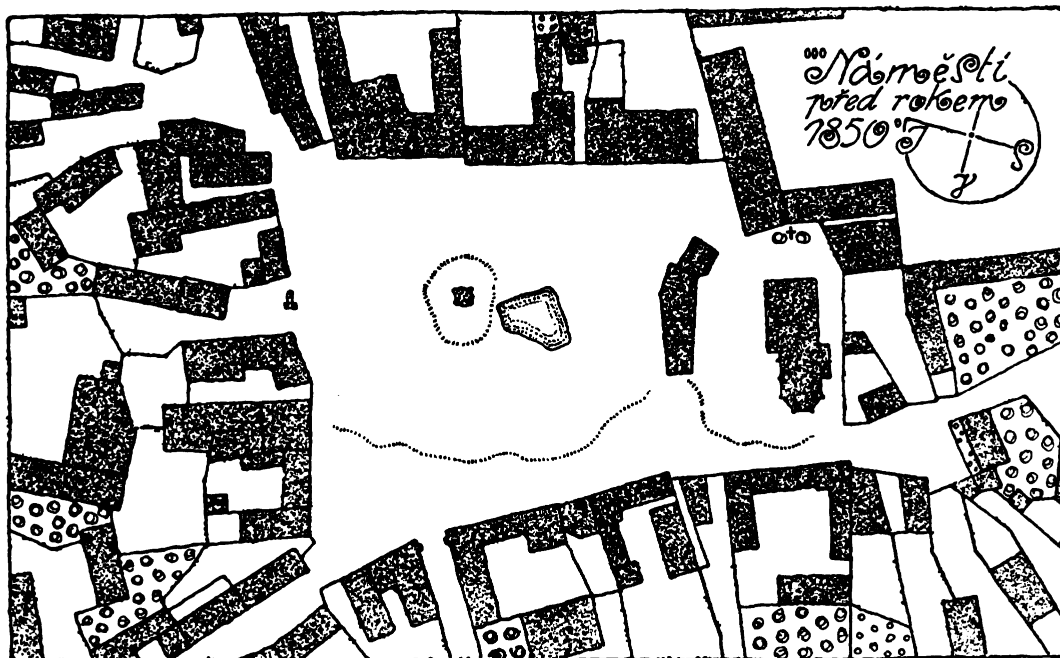
Pomineme-li vystavění velikého domu (nynější pošty) na rohu Huťské ulice, který — takřka náhodou a proti vůli obecní správy — zachoval staré základy a tím i úzké vyústění ulice, pro pohled s náměstí nezbytné, nevkusnou přestavbu staré radnice a několik neobratných změn u bývalé Slanské brány, můžeme pokládati až poslední regulaci, podmíněnou stavbou nové radnice a nového kostela, za definitivní konec starého Kladna. Zvláštní složení obyvatelstva a nedostatek pravé tradice způsobily, že nebylo ani vážnějšího odporu v obecenstvu (dělnictvo protestovalo z jiných důvodů), když byla roku 1897 zbořena radnice a rok na to kostel se zvonicí a v následujících třech letech postaveny nové. Všem stačily důvody obecní správy a budovatelů nových staveb: k velikému městu, jakým

již Kladno jest, nehodí se malé náměstí s kostelíkem přímo vesnickým a repraesentace města musí obdržeti budovu hodnou svého významu. Tyto požadavky ztělesnili Jan Weyrich a L. Lábler ve svých projektech. Dnes jest uzavřenost a poměrnost náměstí ta tam. Na severu zbořením kostela a brány zámecké a odsunutím hospodářských budov na zad povstaly kouty naprosto neodůvodněné komunikací a skutečně neužívané a nový kostel, situovaný kolmo na osu starého, postaven sem jako nepoměrná, cizorodá složka, z prostoru nevyrůstající. Radnice zachovala v půdorysu sice starou lícní čáru, ale ve výstavbě také sem vnesla motivy, odporující naprosto duchu valné části obyvatelstva a charakteru náměstí. Jedno jen se podařilo: obě budovy strhly na sebe všecku pozornost, jich poměry doslova zabíjejí celý ostatní prostor a tím ruší jednotnost a celistvost dojmu; výsledek je žalostný, pomyslíme-li na hlavní charakter náměstí a srovnáme-li zde přiložené půdorysy a pohledy. Kde dříve skoro pravidelné vyvážení prostoru mělo přirozený střed v soše P. Marie a několik hlavních, citem vyhledaných vrcholů na obvodě, tam dnes nastoupilo úplné roztříštění. Náměstí stalo se širokou, slepou ulicí.

A přece byla tu příležitost zachovati jediné, co z historického Kladna zbývá, zachovati aspoň v náměstí ráz městečka, z něhož vyrostl dnešní Babylon, a dáti takto praktický podklad snahám o zachování historických památek. Jaká to cena pro bohaté město, náhle vypučevší, má-li pro cizince i domácí obyvatele místo, kde se ocitají náhle tváří v tvář minulosti, kde jako okouzleni stanou před historií osady! Dobře jsem si vědom výtky, jež tu asi bude pronesena, že jsou přednější práva žijících a že zachování náměstí bylo by bývalo vykoupeno finančními obětmi. Ale jsem přesvědčen pevně, že zde ony výtky neplatí. Staré náměstí předně znamenalo umělecké plus, o něž bylo Kladno oloupeno, a toto plus se vyrovná vždy obětem, přinášeným moderními lidmi pietě. A také práva dnešní generace nebyla ohrožena. Uvažujme: Poměry města změnily i rhytmus a směr jeho života, přesunuly během doby těžiště jeho z náměstí do jiných částí. Dnes skutečně bije pravý život tam dole, pod náměstím, v hutích, a nahoře, v dělnických čtvrtích, dnes i společenský kontakt měšťanské vrstvy má své jeviště jinde. Školy, veliké obchody, veřejné sály a promenády — vše leží mimo náměstí. Na něm tichý dvůr, děkanství s kostelem, radnice a pošta, několik obchodů a dva hotely s nevelkou frekvencí projevují málo života na venek a tak je náměstí dnes jen místem průchodu zástupů dětí, úředníků a dělníků, spěchajících tudy v určitých denních hodinách. Proto nynější centralisace úřadů a jiných institucí je škodlivá; pošta, soud, hejtmanství, okresní zastupitelstvo i nový kostel, trhy i stanice fiakristů — kdo zná poměry města a neostýchá se mysliti otevřeně, ví, jak jsou neprakticky položeny a jak co den připravují obtíže celému obyvatelstvu! Jaké zde tedy oběti? Jaké výmluvy na prospěch obyvatelstva a repraesentativní úkoly dělnického města?

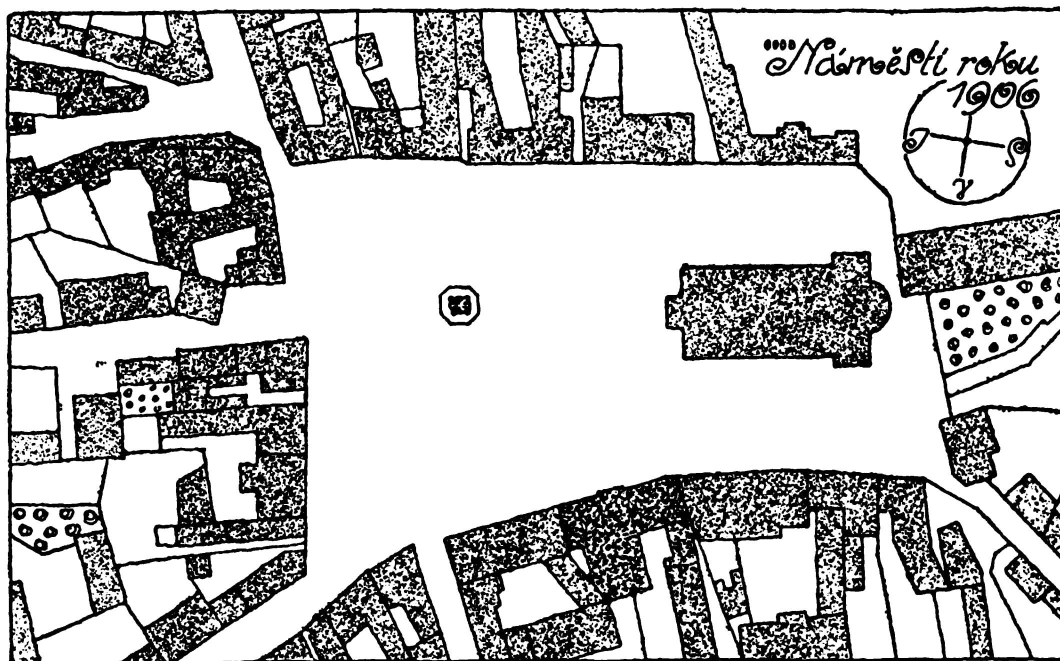
Ale toho správa města tehdy nechápala, netušila výhod z decentralisace pro osadu, rozvleklou podél bývalé silnice na dva kilometry daleko, a provedla poslední regulaci za cenu zkázy pěkného náměstí. Jest ovšem nyní pozdě, chtíti chybu napravovati, ale případ je, jak jsem již zpředu řekl, typický a proto stojí za to, abych se jím zabýval i dále, třeba theoreticky, a naznačil, jak by byla úprava náměstí vyhověla uměleckým požadavkům. Při tom podporuje moje slova ideální návrh úpravy v půdorysu i pohledech, jak ji projektoval na základě stavu z r. 1897 pan Jaroslav Rössler, žák prof. J. Kotěry, jehož zásady místy také tlumočím.

Nehájím starého stavu z pouhé záliby ke každé veteši, ale z přesvědčení, že i moderní člověk bez velkého omezení může popřáti dalšího života bývalému, že může býti altruistou i k neživým předmětům. Ale zde bylo zachování náměstí v půdorysu a v poměru staveb na obvodě k jeho prostoru také nezbytným požadavkem estetickým a mimo to svědčily tomu i důvody praktické: náměstí je na konci města, mimo společenský život, leží na svahu, je těžko sjízdné, nehodí se tedy pro moderní frekvenci. Z toho logicky vyplývalo: uzavříti náměstí obratným odvedením hlučné frekvence jiným směrem, tím mu vrátiti podmínky života dřívějšího a dáti příležitost k dalšímu individuelnímu vývoji. Toho bylo lze docíliti nejprve decentralisací úřadů do horních částí města, zejména pošty, při čemž radnice z dobrých důvodů tradice byla by tu měla i dále vhodné místo, potom úplným uzavřením náměstí pro těžkou vozbu, po případě přeložením stanice fiakristů jinam. Decentralisace byla by vítána vším obyvatelstvem, které nemile pociťuje vzdálenost všech pro ně důležitých institucí, a uzavření náměstí nejen že by zmenšilo nebezpečí úrazu, jež hrozí denně těžkým nákladům na srázu a při ústí Huťské ulice nebo v bývalé Slanské bráně, ale zachránilo by také navždy pro dojem z náměstí nezbytná úzká hrdla bývalých bran. Námitky o poškozování obchodů a hotelů na náměstí a v okolí decentralisací úřadů odbývám již předem; obchody mají své zákazníky stálé a měly by i později a hotely prospívají právě na místech tichých, nerušených hlukem. Otázka odvedení frequence



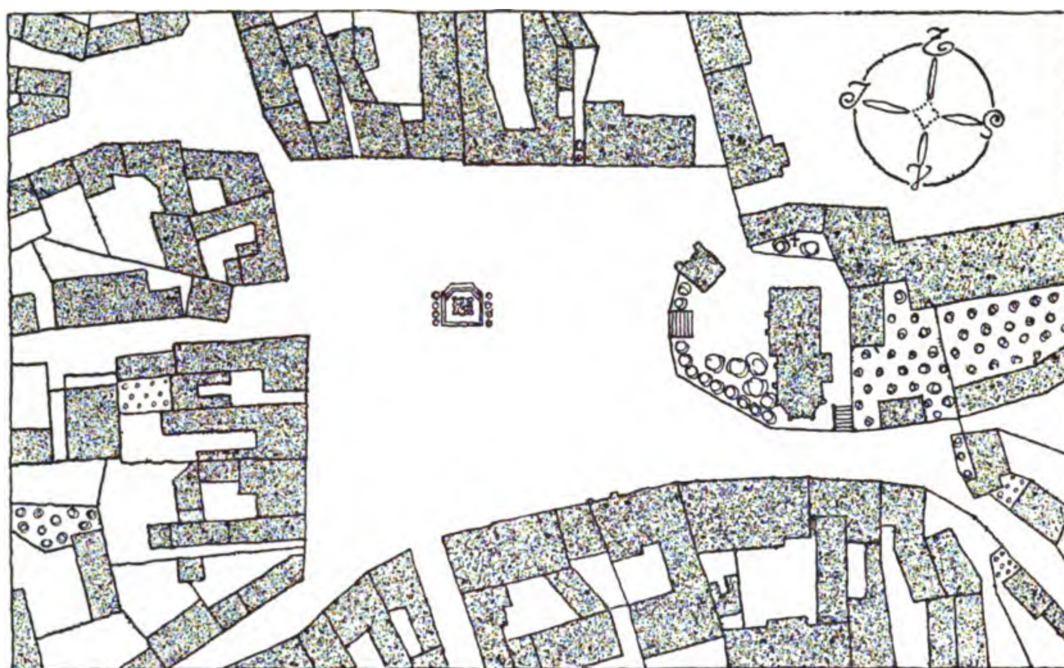


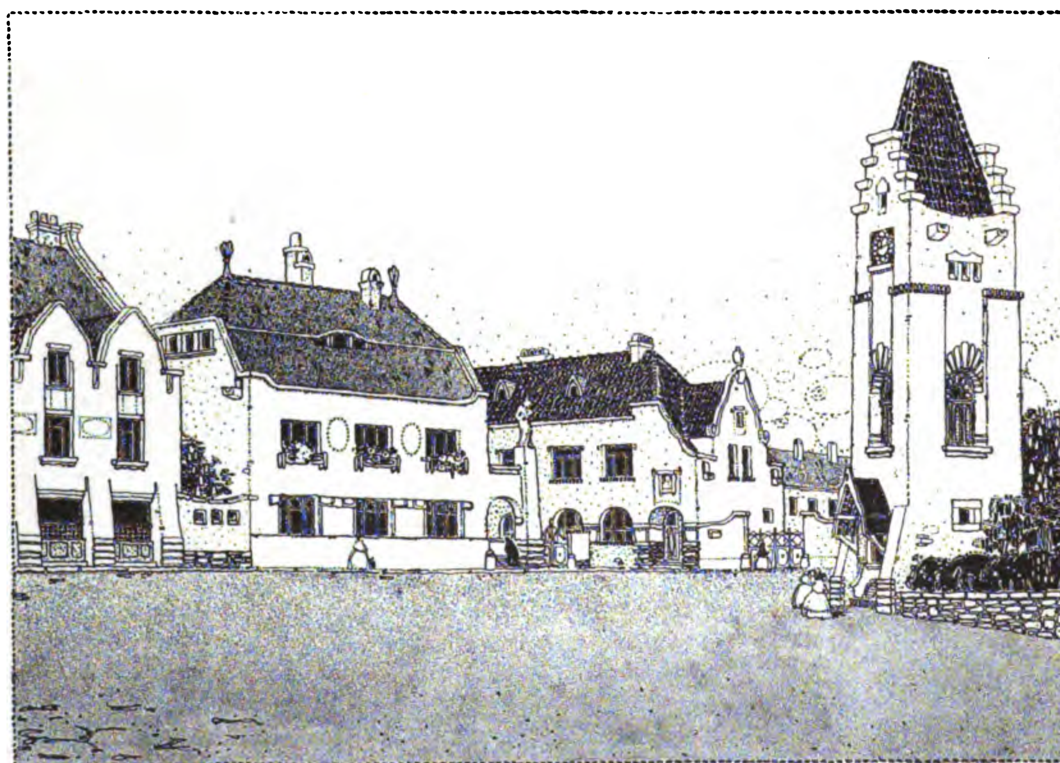
NÁMĚSTÍ V KLADNĚ.
PŘED REGULACÍ.



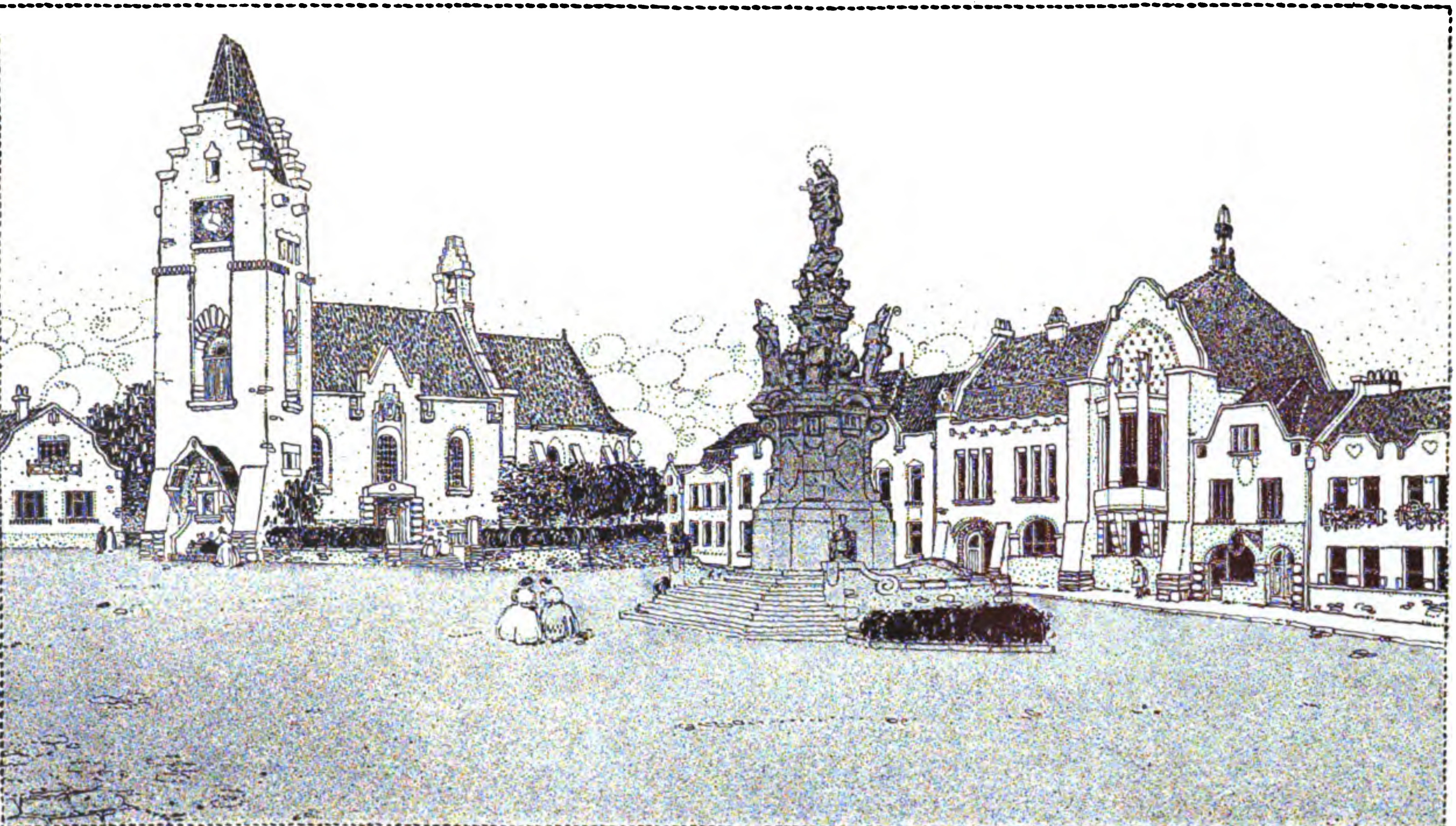


NÁMĚSTÍ V KLADNĚ.
PO REGULACI.





JAROSLAV RÖSSLER.
IDEALNÍ PROJEKT ÚPRAVY NÁMĚSTÍ V KLADNĚ PŘED REGULACÍ. – POHLED NA STRANU SEVEROZÁPADNÍ.



IAROSLAV RÖSSLER.
IDEALNÍ PROJEKT ÚPRAVY NÁMĚSTÍ V KLADNĚ PŘED REGULACÍ. — POHLED NA STRANU SEVEROVÝCHODNÍ.

z náměstí jiným směrem znamenala by pro Kladno nejen zachování starého, ale i moderní jeho úpravu. Za svoje náměstí mohlo obětovati Kladno všechny části novější, vzniklé libovolně v posledním století a nemající tradice; to se bohužel nestalo a dnes vítá cizince vstup do města hodný zanedbané vesnice. Vědomá regulace mohla tu vykonati umělecký čin. Stačilo zdůrazniti směr, jenž skutečně je nejdůležitější pro Kladno: z Pražské třídy do Královské a naopak. Tento směr má příznivější podmínky než náměstí a úpravou dal by se sklon ještě zmírniti; tudy mohla jíti všechna vozba, za cenu malé zajížďky pohodlná a bezpečná, a zde byla příležitost vybudovati moderní třídu celým městem vedoucí, širokou, repraesentativní ruchem a svými stavbami. Rösslerův návrh to naznačuje aspoň v okolí brány Pražské, které rozšiřuje v náměstíčko odbouráním celkem tří domů a krámků.

Tak by bylo zbylo tiché, odlehlé náměstí zcela vhodné pro občasná shromáždění lidu nebo slavnosti náboženských ritů a klidnou procházku domácího i cizince. Tím ovšem není řečeno, že by zůstávalo beze změny. Vždyť stály tu kostelík a radnice, jichž „úprava" pseudoslohová byla práce nejhoršího břidila, vždyť tu byly domky, v nichž moderní člověk bydleti nemohl. Uznávám plně právo jednotlivých majitelů, aby své budovy přestavovali dle potřeby, ale předpokládám, že by obecní zastupitelstvo a stavební úřad úzkostlivě při tom dbaly zachování poměrů výšky k prostoru a řešení façad s onou prostotou a klidem, jaké sluší obydlím měšťana a jaké by působily na tomto náměstí přirozeně. I s tím počítám (v cizině se to provádí již celou řadu let), že by město odškodnilo po případě majitele těchto domů za ztrátu vyšších pater slevou daní. Rösslerův ideální návrh ukazuje možnost provedení: půdorysně nemění skorem ničeho podstatného ze stavu r. 1897, zachovává přiměřené výšky, akcentuje sklon do brány Slanské a řeší façady občanských domů jednoduše; aby vyhověl praktické potřebě, umisťuje oběma hotelům cizinecké pokojíky ještě v podkrovním polopatře. Hlavní zájem soustřeďuje na harmonii silhouet kostela, radnice a fary. Zachovává gotické jádro kostelíka i zdivo mladší věže a spokojuje se u kostela s novým řešením sanktusové vížky nad samým triumfálním obloukem, s upravením poměrů obou střech a větším akcentováním vchodu z náměstí, u věže se zvýšením zdiva attikou a s vyšší střechou. Radnice (bez úřadů státních) zůstává jednopatrová a jen poněkud vystupuje nad domy své řady; zasedací síň vyznačena jest ve façádě risalitem; věž, zbytečná na budově těchto účelů, vypuštěna. Choulostivý bod pro pohled od jihu, přechod od kostela k faře, upraven jednak zvýšením věže, jednak přestavbou fary a situováním nynějšího činžáku vedle ní kolmo na její frontu, načež postupně snížena silhouetta přechodu vjezdem do dvora a přízemním domkem bývalé vrátnice. Tak získán částečný pohled na zámek se strany a kostel odstupňován na obě strany účinnou linií. Malá změna učiněna na úpravě terassy pod kostelem a na terasse u sochy P. Marie.

Pokládám za milou povinnost poděkovati tu všem, kteří opatřili pomocný materiál obrazový pro text i návrh páně Rösslerův. Jsou to pp. Dr. Viktor Havlín, vrch. inženýr J. Hummel, Karel Maisner, městský inženýr St. Rokos a Jos. Týfa.





ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Salounův Hus na Staroměstském náměstí. — Kašovaný model je po technické stránce neobyčejně cenný pro výtvarného umělce a jeho užívání stalo se v poslední době při monumentálních plastikách obvyklým. I Šaloun sáhl k tomuto prostředku, aby zjistil účinek svého pomníku v prostoře Staroměstského náměstí. Přirozený následek toho budou ovšem změny na původním projektu, poněvadž teprve ve volné prostoře a vzduchu se objevily slabiny díla Umělec nemusil litovati záplavy dobrých a špatných rad, která se shrnula ve dnech krátkého života modelu na náměstí na jeho hlavu, a neutrpí ani trochu na své umělecké cti a zdatnosti, dá-li jim sluchu a uváží-li je. Model nemá ovšem hladkého povrchu a krásné barvy hotového díla bronzového, ale má jeho kontury a působivost hmoty a jeho architektonika i v sádře má dojem hotové práce. Proto všechny úsudky, pronesené nyní v tom směru, mají definitivní platnost a sotva by je změnilo, kdyby byl pomník proveden beze změny. V prvé řadě podléhalo právem kritice místo vyvolené pro pomník. Stalať se volba zcela theoreticky, na malém modelu, a není divu, že výsledek sklamal. Uzavřený prostor, vytvořený stavebníky takového instinktu, jako byli středověcí měšťané a barokní architekti, není pro experimenty, a přistupuje-li tu ještě okolnost, že od dlouhé doby tu stojí sloup se sochou značné výše a že nešťastná doba barokní horečky 19. století nám tu zanechala několik banálních façád zvyšují se několikanásobně požadavky na obratnost sochaře ve vyšetření správného postavení pomníku. Jest jisto — a zkouška to dokázala — že pomník nutno odsunouti na jiné místo. Umělec správně ukazuje, že půdorysný tvar náměstí není definitivní v nynější kritické době, kdy nastane brzo přestavba radnice a snad i několik menších změn na okolních domech, ale přes to nevyvrací tím hlasy nespokojenců s umístěním navrženým. Výpovědi jich byly skoro souhlasné: hmota pomníku má tu málo vzduchu, dojem lpění sousoší na façádách protějších domů je nepříjemný a žádný z pohledů rozhodujících není příznivý pro harmonický účin sousoší. A tak, doufáme, dojde asi k posunutí do středu náměstí. Pomník dostane tu nebezpečnou konkurenci v Mariánské soše, ale za to získá na pohledech z dálky. A to je u plastiky tak velikých rozměrů rozhodující. Proto druhá slabina díla, její architektura, vynikla také při zkoušce. Mohli bychom architektu Pfeiffrovi lichotiti, že ustoupil zcela požadavkům sochaře a omezil se ve svém návrhu na nejnutnější, kdyby neobyčejná suchost jeho podstavce a střízlivé spojení tří skupin plastických nebylo nedostatkem celku.

Na konec je tu pomník sám. Jeho plastická kvalita nemůže býti při pouhém hrubém modelu předmětem rozboru, ale seskupení hmoty a výtvarné vyjádření významu Husova dají se dobře sledovati. Porota sama vyslovila se v jednom směru tím, že zamítla rozlehlost skupiny žádajíc větší sevření plochy pomníkové a vyzdvižení osoby Husovy nad niveau obou částí postranních. Vyjádřila tím všeobecně nepříjemný dojem, kterým působí na diváka pohled se strany, kdy mu napadá mechanické přímo rozvržení hmot na dva podstavce a prázdná plocha zadní části za osobou Husovou povstavší, která — třeba že rozhoduje zde pohled frontální — ochuzuje účinek pomníku značně. Ale sevření hmoty celku a vyvýšení hlavní figury pomocí architektonické úpravy

nezmění ještě sochařovy koncepce. Tu Šaloun podrží jistě i pro novou variantu a to bude asi v neprospěch konečného tvaru díla. Od doby, kdy vyšel Šaloun jako vítěz z konkurence, vychladlo valně nadšení a dnes stojíme zcela rozčarováni před jeho Husem. Marně hledáme v něm bohorovného klidu, jímž působí Rodinovy historické plastiky, marně vemlouváme se do symbolů dějin národa, vyjádřených oběma skupinami. Snad jim dá přiblížení větší zřetelnost významu a zamýšlený protiklad. Snad bude v definitivním návrhu větší klid v liniích a méně historismu deskriptivního. Snad . . .

*

Slavnostní dekorace města, na počest císaře a krále s ohromným nákladem pořízená, zklamala zase důkladně všechny důvěřivé snílky, kteří doufali aspoň v jakýsi pokrok od blamáže v r. 1901. Naši officielní architekti až na malé výjimky se ničemu dosud nenaučili z výsledků moderního dekorativního umění, jež jim výstavy a časopisy od dob Turinské výstavy v r. 1902 přinášejí co den. Pro ně nová doba, moderní názor theoretický nemá významu; žijí a tyjí z šablony, jak se vyvinula asi v časech jubilejní výstavy 1891 a jak se úzce připjala k tradici pozdní renaissance a ranního baroka. Nepochopují, že tvoří své brány, pylony s flambony, bosážované jehlany, sloupy s plastickou dekorací orlů a estrády zcela v duchu oné doby, kdy po způsobu římských imperátorů hrdě vjížděl panovník slavnostní, těžkou branou do města po hrbolaté cestě, obklopen pány pohrdlivě shlížejícími na zvědavou láji kolem, kdy všechno okolí, zbroj i kroj, kočáry i způsob byzantinských oslav i bohorovných řečí měly svůj styl, těžký, ale pravdivý a době přiměřený. Jim nenapadne, oč se liší dnešní ulice od staré, oč jiný je způsob přijetí panovníka v demokratickém století, že nestačí vyjadřovati ducha doby starou formou v novém ornamentálním rouše. Ale ani roucho u nich není nové: je to ošumělá zásoba motivů věčně opakovaných a bez ohledu na vhodnost umísťovaných. Nejtěžším prohřešením proti vkusu je *Balšánkova* dekorace Ferdinandovy třídy a nábřeží. Zbudovati ze sádrové inkrustace dílo tak lživé a umělecky tak ubohé a slepené dovede jen bezradný šablonář, který je náhle postaven před nezvyklý úkol, ale nelámе si hlavu starostí. Stejně jako na kteroukoliv façádu některého ze svých „nádherných" domů kupí zde Balšánek sloupy, které ničeho nenesou, nalepuje římsy, které ničeho neukončují, a plýtvá ornamentem i tam, kde ničeho nezdobí. Zapomíná, že v pozadí zdvihá se stráň Petřínská jako nejkrásnější plocha, na níž by mohl narýsovat svou barevnou dekoraci při ústí mostu, zapomíná, že charakteristikon elektrického světla, jeho lehkost a vznosivost, trpí těžkou architekturou, na níž je upevněno a má jen utkvělou myšlenku a snahu působiti „nádherně" a „bohatě" na davy obecenstva. Výjimku ze všeobecné banality, po celé Praze rozseté, o níž je škoda slov, činí pokus *Fantův* na Václavském náměstí o dekoraci moderní. Ačkoliv se úplně nezhostil reminiscencí na barokní a empirové slávobrány s obrazy a allegoriemi, přináší přece tolik nových myšlenek, že se odkloňuje na sto honů od svých soudruhů s „historickou krví." Jeho dekorace má barevnost, má ráz provisoria a lehkost, pracuje s motivy vyspělého zahradnictví posledních let a tím tkví dobře v přítomné době; obrazy jsou ovšem její slabou stránkou. Nezmiňovali bychom se vůbec o této přechodné dekoraci, kdyby tu nebylo hlubších příčin a následků: Výzdoba pohltí ohromné sumy, které se pak připočtou v obecním budgetu k položkám, vydaným na podporu *umění*, a budou vždy paradovati v sebevědomých řečech zástupců obce, bude-li se kdy jednati o groš *pravému* umění věnovaný. Široké vrstvy obecenstva a konečně i cizí osobnosti v průvodu z Vídně přišlé znovu budou utvrzeny v domnění, že umění Balšánkovo je repraesentativní, protože na ně vynaloženo nejvíce, a že k nám nedolehl ohlas moderních proudů v dekorativním umění z ciziny. Hlavní naše město bude zase, až cizina z obrázků illustrovaných časopisů pozná úroveň slavnostní dekorace, předmětem úštěpků, jako jim jsou ode dávna přehmaty obce při rozšiřování města a úžasná banalita Vinohradů. A pomyslíme-li, že nás asi při všesokolském sletu čeká podobná blamáž, tím horší, že tu není omluvy na officielnost dekorace, máme zadostiučinění stkvělé za skepsi, s níž se od let stavíme proti naší officielní architektuře.

*

Výstavu porcelánu, miniatur a vějířů pořádal koncem března a počátkem dubna damský odbor Národní Jednoty Severočeské ve dvou místnostech nové školy u sv. Vojtěcha. Dobročinné účely bývají obyčejně pláštíkem nejhorších produkcí koncertních a největších nevkusností bazarových a proto zde učiněn pokus o nový způsob podobného podniku. Na poprvé se pokus vydařil: ukázal, že najde obecenstva dosti i vážná snaha po lepším a přinesl radostné překvapení objevením tolika horlivých sběratelů mezi pražskými rodinami. Většinou současné nebo o málo starší skříně byly naplněny porcelánovým zbožím, zejména z Prahy a vůbec z českých továren pocházejícím a — jak se

zdálo — dobře zjištěným; vedle toho bylo tu přes 100 miniatur portraitních, některé vynikající quality, něco majoliky a skla a několik barokních vějířů. Úprava byla příliš divadelní, bez jednotné koncepce a přesného programu.

*

Topičův Salon: Novější práce Ferdinanda Engelmüllera. — Většinou motivy z Polabí, něco z cest, zvláště z Amsterodamu. F. Engelmüller pracuje v posledních letech mnoho pastelem a odvážil se s tímto ležerním materialem na velké formáty a na motivy velmi propracované: jeho pastely konkurují směle s malbou olejovou. Ale ovšem vzal tím pastelu všechnu jeho rozkošnou motýlí svěžest a lehkost, připravil svůj material právě o jeho specielní přednosti — a jak mu mohly přijíti vhod právě v některých motivech jarních! — a potvrzuje tak zase jen staré pravidlo, že se znásilňování materialu nikdy nevyplácí.

*

Výroční výstava Krasoumné jednoty v Rudolfině je omezena letos na přízemí a installována dle možnosti v nepříhodné té místnosti. Dojem je ovšem příznivější nežli jiná léta — méně čísel, méně únavy — ale výhoda je právě jen negativní. Cizina až na Němce není zastoupena vůbec, mladší domácí malíři četně, ale ničím vynikajícím. Mnoho kuráže, která se před ničím nezarazí, nelekne se formátu, sujetu ani barvy, a nahražuje šířkou a povrchností studium a přesvědčení. Mnoho zbytečných pláten a barev, a mezi nimi jeden krásný obraz: *Liebermann*, barevný, bohatý a svěží, z nejlepší zralosti a plnosti celého mistra. Vedle něho rovnocenně neobstojí z celé výstavy již ani jediné číslo; poctivostí a solidností se drží několik slušných lidí: *Němejc, Hegenbarth*, abych uvedl příklad. Ze sochařů velmi sympaticky působí *Štursa*; jednak předností negativní, tím, že je dalek vší křečovitosti a přeherodesování Herodesa, které vešlo v poslední době všude do mody — a pak i positivní, pěkným rythmickým smyslem pro mladé tělo.

V grafice zaujal zvláštní salonek *Rops*. Věci vesměs známé z různých sbírek rytin; poučno je, jak utrpěl lety, kolik literárního balastu nám u něho dnes již překáží; lze ho těžko již ceniti jinak než historicky. *Valloton, Toulouse Lautrec* jsou zastoupeni rovněž známými věcmi, ale obstojí vítězně; většina moderní grafiky jsou hračky s nahodilostmi tisku, bez vnitřní nutnosti a bez delší životnosti.

*

Výstava Hollarových kreseb a rytin byla otevřena dne 14. dubna v Umělecko-průmyslovém museu pražském jako doprovod k třem přednáškám, které na 300letou pamět narození Hollarova pořádá (česky) F. A. Borovský a (německy) Jaro Springer z Berlína. Materiál výstavě poskytla zemská sbírka Hollareum, která po dlouhé době a v nové montáži se tu zase objevuje. Vystaveno jest asi 650 rytin dle Hollarových kreseb (v tom mnohé v několika stavech), 19 originálních kreseb, většinou kolorovaných, asi 60 knih, do nichž Hollar kreslil illustrace a tabulové přílohy, a literatura o Hollarovi. Úprava listů, čistě vypraných a číslem Partheyova seznamu opatřených, je distinguovaná, ale způsob vystavení, zejména rámy a vitriny kazí dobrý dojem nevhodnými barvami a umístěním. Přednášky obírají se životem Hollarovým, oceněním jeho díla, historií Hollarea (Borovský) a všeobecným významem Hollarovy tvorby v rámci doby a současného umění (Springer.) Proti výstavě: Umění za Rudolfa II., pořádané museem před dvěma léty, jest tato nepoměrně bohatší umělecky a vlivnější kulturně.

*

Francouzský spisovatel a kritik Kamil Manclair přijede na pozvání „Manesa“ do Prahy, pobude zde asi týden a bude třikráte přednášeti ve velkém sále „Merkuru“ v Mikulášské třídě. Přednášky: „Boj francouzské malby proti akademismu od XVI. století do dnešních dnů“, „Umění pro umění a socialní povinnost moderního spisovatele“ a „Náboženství hudby“ odbývají se ve dnech 8., 11. a 13. května vždy o 8. hodině večerní.

*

Svaz rakouských museí umělecko-průmyslových, v němž jsou zastoupeny i ústavy podobných cílů, konal letošní svůj sjezd ve dnech 23. až 26. března v Praze. Jednání sjezdové bylo čistě organisační a řešeny při něm zejména vnitřní otázky správní. Hosté pražského musea užili příležitosti, aby seznali za krátký čas co nejvíce. Navštívili všecka musea, sbírky veřejné i soukromé, několik paláců a chrámů a podnikli i výlet do Hvězdy a na Karlštejn, kde neskrblili slovy rozmrzelosti nad nešetrnou opravou architektury i maleb. Nápadné bylo, že mezi účastníkynebylo zástupce rakouského musea vídeňského.

*

Významnou událostí uměleckou jest rozmnožení Louvru o znamenitou sbírku Moreau-Nélatonovu. Jednak dostávají se jí do první veřejné galerie francouzské moderní mistři až dosud podezíraní z revolucionářství a proto vylučovaní z těchto sálů vyhražených klassikům, jednak mistrům zastoupeným již v Louvru dostává se vítaného doplnění, které je osvětluje s no-

vých stránek a hledisk. Z prvních jsou na př. Monet, Sisley, Carrière, Jongkind a ku podivu, objevuje se, že tito malíři, dlouho podezíraní z revolucionářství a novotářství à tout prix, jsou vlastně pokračovately velikých klassiků a romantiků, že mezi dílem jejich a dílem jejich předchůdců není propasti, nýbrž příbuzenství a souvislost. Sbírkou Moreau-Nélatonovou vtěluje se definitivně historii poslední uzavřená vývojová faze moderní francouzské malby. Neobyčejná a jedinečná snad cena sbírky Moreau-Nélatonovy jest v tom, že byla snášena obraz za obrazem od romantické periody za života malířů, kteří jsou v ní zastoupeni. Zakladatelem jejím byl děd dárcův, Adolphe Moreau, narozený r. 1800, vrstevník a přítel Delacroixův, Boningtonův, Corotův a Decampsův, sběratel velmi osvícený. Po jeho smrti r. 1859 zachoval jeho syn dědictví, které rozmnožil jen o několik pláten Decampsových; při své smrti, 1882 odkázal Louvru „Barku Dantovu" od Delacroix. Po něm Noreau-Nélaton doplnil sbírku některými obrazy starší školy, ale obrátil se, oceňuje plně jejich význam, k současníkům, impressionistům a j.; získal dokonalé representanty umění Manetova, Fantin-Latourova, Puvisova de Chavannes, Carrièreova a Cézanova. A když dostoupila sbírka jeho počtu jednoho sta dokonalých vybraných pláten a osmdesáti aquarell, nabídl jí královským darem Louvru. Jen letem můžeme se zde dotknouti některých děl a mistrů, z nichž se skládá. *Chassériau* jest zastoupen delikátní komposicí *Kristus v zahradě Olivetské*, která ukazuje celý význam mladého mistra v rozvoji francouzské malby, jeho vliv v Puvise de Chavannes i Gustava Moreau. Nejskvěleji jsou zastoupeni *Corot a Delacroix*. Corot jeví se tu se všech stran, z mnohých posud málo známý nebo skoro neznámý: jako portrétista (autoportrét z r. 1854, studie italské ženy), jako intimista, jako marinista (několik velmi významných kusů v tom směru) a jako krajinář; zvláště krásně jsou zastoupeny jeho rozkošné a velmi rozmanité krajiny italské (nejnádhernější asi Château St. Ange, Rome; Vesuv; Volterra). Z Delacroix ukazuje sbírka všecky způsoby i zdroje inspirační; tu jsou byronovská themata, *Vězeň Chillonský* a *Turc à la Selle*; tu je hlava ženy, jež nese stopy hrůz *Vraždění na Skiu*; z cesty východní jsou nádherní *Židovští hudebníci v Mogadoru*; ženská nudita upozorňuje na umělcův poměr k Watteauovi a velikým mistrům vlámským; *Sedící Turek* připomíná hodiny společné práce s Bonningtonem; *Prise des Croisés* jest nádhernou stranou historického básníka, a zátiší vyzývá přímo k srovnávání s nejvzácnějšími kusy ryzí malby moderní Manetovy, i Vincent van Goghovy.

Znamenitě zastoupen jest *C. Troyon* „Přechodem přes brod" a *Diaz* „Pošetilými pannami". Z *Fantina-Latoura* jest tu skupina „Hommage à Delacroix", která ukazuje jej jako znamenitého portrétistu, a nudita plná pelu. *Jongkind*, dlouho nechápaný, zastoupen „Zříceninami Rosemontskými", *Carrière* neobyčejně šťastně dvěma plátny „L'enfant à la Soupière" a „Intimité". *Manet* zastoupen čtyřmi plátny, mezi nimi pověstnou „Snídaní v trávě", *Monet* řadou krajin, světlých, široké koncepce, kouzelných v barvě, *Berthe Morizotová*, delikátní poetka neurasthenického kouzla, „Honbou na motýly". Od Alfreda Sisleye přináší dar sedm velmi bohatých krajin. — V oddělení aquarellovém mají kouzelné věci Eugène Boudin, Constantin Guys, Hervier, Jongkind (14 kusů) a Delacroix (11 stejně úžasných kusů). K tomu pojí se kresby Fantin-Latourovy (2), Ingres, Manet, Millet, Prudhon a Rousseau (po 1 kusu).

*

V salonech Pavla Cassirera v Berlíně byla uspořádána v únoru velmi zajímavá a bohatá výstava kreslířských umění. V Berlíně secessionistické výstavy zbystřily a zjemnily značně smysl pro takováto umělecká privatissima, pro nejintimnější pohledy do umělecké tvůrčí dílny — neboť tím jest kresba Řekne o vlastní tvárné a tvůrčí síle umělcově víc než celé zdi výstavových obrazů; podává sám dramatický process tvůrčí ve vlastní ryzosti, samo žhavé jeho jádro, jehož pozvolným ochlazováním a ustydáním vzniká teprve obraz výstavový.

Výstava ukázala zajímavě, jak se změnil v poslední době sám pojem kresby, jak se obohatil a rozšířil cestou přes malbu; byly tu kresby, které byly malířštější než normální obrazy, kresby, které ukazovaly, že se od dob Ingresových urazil i na tomto nejsevřenější poli kus vývojové dráhy.

Výstava zpřísnila stanovisko svoje a odmítla většinou illustraci, kreslířský žurnalismus sebe zajímavější, vtipnější i vervnější: chtěla podati a velkou většinou podala umění samoúčelné, vzniklé z inspirace ryze tvárné a převádějící temperament nebo cit nebo náladu umělcovu výrazem nejzákonnější a nejpřísnější logiky. Těchto nejvyšších požadavků dostupovala ovšem i zde jen malá menšina vystavovatelů. Kresby ve vlastním a přísném slova smyslu, které znamenaly jeden z vrcholů výstavy, pocházely, ku podivu, od nejmalířštějšího moderního malíře, Vincenta Van Gogh! Někde, jako v obdivuhodné pouliční kavárně, šlo mu o malebnost ryze rytmickou a světelnou — toto číslo jest de facto organické jádro olejového obrazu, které stačilo již jen rozpříst. Jinde blíží se tvrdé přísnosti starého dře-

vorytu, jest zcela obrácen ke kostře a překládá živý vibrující dojem v jazyk čistě logický a strukturní.

Vedle Gogha jest třeba jmenovati Liebermanna jako kreslíře úžasné vervy a pravého tvárného jádra; Liebermann kresbou svojí opravdu píše, píše zhuštěně, chvatně, překládaje barevné hodnoty, jevy vzduchové ve hru světel a stínů; některé jeho kresby parafrazují stručně a předjímají jeho pozdější olejové obrazy.

Vedle toho přinesla výstava mnoho prací veliké duchaplnosti, veliké hotovosti ruky nebo výrazové apartnosti; Beardsley, Toulouse-Lautrec, Japanci jsou vykořisťováni, rozváděni, inspirují řadu mladších výtvarníků německých, tak Kandinského, Leonarda a j. Kresby Corinthovy jsou bravurně vervní a smyslně robustní jako jeho malba, ale kvality ty jsou přece jen z vnějškovější sféry.

Leistikow ukazuje jakousi charakteristickou summárnost, při čemž neztrácí z náladovosti.

Mladé světlo „Simplicissima", Pascin, má, ne-li svůj styl, alespoň svůj okrsek a svoji expressi, ale pohrublou ještě mnohou žurnalistickou schválností a vtíravostí.

Zvláštní zájem budily kresby sochařů Klingera, Gaula a j. srovnány s kresbou Maillolovou; buďtež zásluhy jejich jakékoli, vedle teplé, posvěcené a zákonně čisté něhy Maillolovy zdály se školskými pensy vedle opojné a kouzelné básně.

*

PAUL GAUGUIN. VÝSTAVA V GALERII MIETHKE VE VÍDNI.

Když Gauguin zemřel, bylo mu 55 roků. Až do jeho smrti bylo jeho umění světu tak cizí, že se k němu hlásila jen hrstka mladých malířů; podnes jest jeho jméno heslem jen jednoho krajního křídla a předmětem nejprudších útoků; už jeho motivy jsou svrchovaně cizokrajné, — svá nejzralejší léta strávil na Tahiti a St. Dominique, — a jeho methoda je poslední slovo plošného malování a stylového zjednodušení. Do jeho výstavy můžete tedy jíti připraveni na všechno, na každou podivnost a výstřednost.

Ale za ta čtyři léta od jeho smrti vykonal čas již hodně ze svého usmiřujícího díla; snad ještě před třemi roky bylo by zaráželo leccos, vnější podivnosti a reakční schválnosti byly by nám stačily zakrýti positivní jádro: jeho krásnou logickou methodu. Dnes dovedeme již snáze přejíti přes ně k úplným, definitivním věcem, a tak celkový dojem v Miethkově sálu, na jehož stěnách visí ta plátna nevelikých rozměrů, je veliký a slavnostní jako před starými freskami.

Paul Gauguin debutoval v osmdesátých letech u Neodvislých krajinkami ve stylu Pissarra; r. 81 dobyl si prvního úspěchu ženským aktem, který J.-K. Huysmans prohlásil za první moderně cítěný obraz toho druhu*) Z té doby jest ve Vídni jen nepatrná skizza „Soumrak". Plnokrevné věci datují teprve z r. 86: jsou to dvě krajiny a „Zátiší s mužskou hlavou", krásné zralé obrazy, které prozrazují již hotového mistra, jenž vyšed z Moneta a novoimpressionistů uzrál do krásného klidu a mohl tak dobře malovati dál.

Ale on zašel jinam. Můžete to sledovati částečně i na této výstavě, na několika obrazech z Martinique, kde pobyl r. 1887, z Pont-Avenu v Bretagni, kam se vracel několikráte s celou družinou přátel v letech 88—90, i z Arles, kde pracoval spolu s Van Goghem. V té době v příkré reakci proti analytickým methodám novoimpressionistů usiluje o synthesu a styl za cenu každé oběti, zjednodušuje až násilně a schematicky; výraznost křiklavých jarmarečních obrázků uvádívala prý ho v nadšení, a před obrazem jako „Misères humaines" ve Vídni to pochopíte. Theorie převládá nad instinktem, je to dobrovolné ochuzení velkého talentu. („Rodina Schuffenekerova" a „Práce na pobřeží" jsou jiné málo sympatické ukázky z této periody). Ale ochuzení bylo jen dočasné, a tato disciplina Pont-Avenská byla mu velmi prospěšna: upevnila jeho methodu.

V Pont-Avenu i v Pouldu se vášnivě theoretisovalo, mluvilo se o cloisonnismu a synthetismu, o plochém povrchu pokrytém barvami v určitém řádu; když zůstal Gauguin sám, zapomněl na scholastiku a před přírodou poslouchal jen svůj očistěný a obohacený instinkt.

Samotu našel na Tahiti (1891); hnaly ho tam dle jedněch, stísněné poměry; dle druhých nenávist ke kulturnímu životu, nebo snad dokonce dědičnost, hlas krve: jeho matka byla prý původu exotického. Jisto je, že tam našel také nejpříznivější podmínky pro svoje umění: úžasně barevnou přírodu, animální muže a ženy velkých forem, barvivo pleti, které nepřijímalo reflexů, plné kolmé světlo, které potencovalo ještě lokální barvy a omezovalo stíny na minimum.

To všechno mohl dobře potřebovati; v celém svém umění je on jižní člověk a jeho methoda přiléhá k těmto motivům. Gauguin je v první řadě dekoratér. Je všude určitý a jasný, neexistuje pro něho tajemná malebnost neurčitých stínů. Kreslí pozorně pevnou konturu, vytahuje ji často i perem, a pak spíše pokládá než maluje. Chce působit určitě ohraničenou plochou,

*) J.-K. Huysmans, L'Art Moderne. Překlad ve Volných Směrech, roč. IV. str. 140—143.

bohatou modelující práci štětce si odpírá, povolí mu jen na tolik, aby svou strukturou oživil plochy vyplněné jedním tonem. Technika jeho je vůbec velmi střízlivá; i barevná stylisace v nejlepších věcech není tak v přehánění, jako v jistém zjednodušeni a zároveň zplnění barvy. Ze své barevné plochy vymýtí co možno všechny podřízené motivy, hledí, aby barva působila jednotnou massou, plným akkordem. Barev užívá co možná čistých, nelomí je bílou než v nejkrajnější nutnosti; pustil všechny problemy světelné a hru valeurů, všechno, co by mu zneklidnělo a desorganisovalo jeho plochu. Oživí ji prostě arabeskou své kresby, vždycky výrazné i v největší jednoduchosti. A výsledek: krásné barevné tkaniny, bohaté a uklidňující. V první řadě radost pro oči; psychologické problemy u něho nehledejte. V tom právě je Gauguin jižní člověk a liší se základně na př. od Muncha: jeho lidé jsou zcela animální bytosti, o jejichž duši on se nestará. V této lhostejnosti je zároveň bezohlednějším pokračovatelem Degasovým, jako je v mnohém, zvláště v kresbě, jeho žákem technicky. (Některé kresby, zvláště Podobizna mladého muže, jsou jenom bezohlednější Degas). Zcela svůj jest ovšem zase v barvě: harmonuje plné, nelomené tony, a v posledních obrazech došel k barevné nádheře skutečně nevidané. Vrátila se mu jakási až dětská smělost, zapomněl na všechny předsudky a recepty a odvážil se klást barvy zcela bezprostředně a plně vedle sebe — výsledek je čistá a prostá veliká radost oka. (Háj Oleandrů z r. 1903).

Všechna čísla výstavy nestojí ovšem tak vysoko; Gauguin byl vášnivý člověk, reagoval na mnoho vlivů a třeba až do schválnosti krajně; jeho skulptury ve své schvální primitivnosti působí dost nepříjemně, jeho dřevoryty rovněž; i v tom, jak přenáší některé biblické motivy (Narození Páně, Svatou Rodinu) do Tahitského národopisu, je mnoho pósy — ale také není tak hned malíře tak bohatého na popudy jako Gauguin. Příští dekoratéři budou musit s ním účtovat všichni, jako dnes účtují s Puvisem de Chavannes nebo s Maréesem; a nejen dekoratéři, malíři vůbec: on učí, že každý obraz má býti dekorací. Jeho methoda je snad poněkud jižní pro nás a dosti cizí našemu severnímu temperamentu: ale držíme-li srdcem s Rembrandtem, není to důvodem, abychom neobdivovali Benátčany. A Gauguinovy nejlepší věci, překrásný Mladý párek nebo Ležící Tehura na výstavě Vídeňské, nebo Žena s mango a Tři Tahiťané u Fayeta, jsou díla velké klidné nádhery, jež vyrostla z téže šťastné inspirace jižní raçy, která vyvrcholila kdysi v některých komposicích Veronesových v Palazzo Ducale v Benátkách nebo v podivně krásné Tintorettově Suzanně ve Vídeňské staré galerii.

MILOŠ JIRÁNEK.

*

LITERATURA.

COLOURED ETCHINGS BY VOJTĚCH PREISSIG. — V. Preissig dotiskl v posledních dnech minulého roku cyklus 20 velkých barevných leptů. Celý náklad díla jest určen pro Ameriku a v Čechách zůstanou z něho snad jeden — dva výtisky; a exportuje se tu tentokráte do ciziny úctyhodný kus české práce. Dvacet velkých barevných listů, každý velmi zajímavý technicky, dokonale zmožený a vystihující všechno co bylo autorovým úmyslem. V. Preissig je jistě náš nejodbornější grafik; svoje métier ovládá neobyčejně solidně a věru suverenně; a jakkoli zdařile jsou tištěny jeho listy, jakkoli komplikovaná jest často jeho technika, nikdy není teprve při tisku přišvindlováno něco, čeho na plotně skutečně nebylo — a to je v dnešní době tiskařských virtuosních kousků a úskoků okolnost hodná konstatování.

Umělecky není ovšem kvalita všech dvaceti leptů stejně vysoká, snad i ohled na americké publikum tu všelico zavinil; ale jsou mezi nimi listy, kde Preissigův vrozený dekorativní talent, i velký barevný vkus spojeny docílily několik prostých a opravdu nových effektů: myslím tu na Pastýře, na Dar, Před bouří, Večer, Motiv Staropražský a zvláště na motiv Zimní, jehož obě varianty mimo jiné listy z Alba byly vystaveny pod zahradou Kinského v poslední výstavě „Manesa“.

*

M. ALEŠ: ŠPALÍČEK JEDNOHO STA NÁRODNÍCH PÍSNÍ A ŘÍKADEL. Vydal K. B. Mádl, u Otty v Praze.

První sebrání Alešových kreseb k národním písním, chudý sešitek na špatném papíře, vyšlo tuším o Národopisnou výstavu a výtěžek byl určen k národním účelům; koupil jsem si je za šesták v dolním stromořadí, bylo velmi jarmareční a nemělo nic společného s velkým knihkupeckým trhem.

V trojdílném vydání Manesově byl věnován písničkám díl třetí a sebráno jich tam padesát. Z obou těchto sbírek K. B. Mádl převzal řadu čísel, doplnil jinými na plnou stovku a postaral se o pěknou úpravu celku; poprvé máme tu Aleše u vydání, jakého si dávno zasloužil a jaké mu před 11 lety nemohl „Manes“ pořiditi ani při nejlepší vůli: tak málo ceněn byl ještě tehdy Aleš a tak nejistý byl úspěch publikace.

K. B. Mádl ve svém Úvodu vystihl správně, že právě ty Alešovy vlastnosti, které dnes nejvýš ceníme, překážely nejvíce jeho porozumění: zdál se kostrbatý, skresloval, nedržel se pravidel, neprováděl, — takovými jmény křtili jeho rázo-

vitost, nenucenost, samorostlost a svěžest. A dnes sotva chápeme, jak bylo vůbec možno mysliti na školní korrektnosti a šablonovité požadavky, když se jednalo o Aleše? Jak bylo možno neviděti, že žádná korrektní kresba není tak výrazná jako jeho „skresleniny“? On stál vždy mimo všechny školy, pravidla i zvyklosti, a nelze ho také žádným pravidlem stíhat.

Zdá se mi, že Aleše vůbec nelze kritisovati: musíme ho mít rádi. A psát o něm? Bylo by třeba zcela jiné terminologie, nekonečně prostší a jasnější než je ona, která přiléhá na ostatní malíře — professionály. O jeho kresbě, která je spíše zběžným písmem, tak nenuceným a jasným, o dekorativním jeho taktu, o správném navázání na tradici Manesovu, o improvisační schopnosti a mnoha jiném vykládá ve svém Úvodu i K. B. Mádl. Ale zdá se mi, že se nikdy ještě neřeklo dosti vřele, jak mu máme býti vděčni za to všechno.

My mladší známe a máme rádi naši malou nedávnou českou minulost vlastně jen Alešem; on nás naučil milovat i to, co bychom sotva byli cenili ve skutečnosti. Pro nás byl také jediným naším malířem historickým; husitské hejtmany a rejthary z třicetileté vojny ukázal nám ve formě jedině dnes pro nás myslitelné. Měl rys mužné velikosti, drsnější nežli Manesova, a také jeho roztomilost lišila se tímže drsnějším tonem; Manesovy děti byly často malé kontessy a hrabátka, Alešovy nosí dlouhé kalhoty po tatínkovi a boty, které sotva pozvednou. Byl vždycky demokratičtější nežli Manes; někteří jeho pobudové nezadají Schwaigrovým.

Nebýval nikdy na Slovači; slovenské písničky a snad i kroje znal vlastně jen od Mamula a z těch dnů, kdy rekruti narukovali, ale nezapomněl ani jeden gombík ani způsob, kterým si zaplétají Dětvanci svoje řemínky. Je stejně authentický jako kdokoli z těch, kdo se jezdili dokumentovat na místo, a má něco, co nenašel ani tam nikdo jiný: volný, široký oddech a divné záchvaty vášně, které se ozývají z cimbálu pod paličkami cikánů. Ne nadarmo komponoval pochod Rakoczyho a kreslil řadu cikánských motivů. Zná vůbec nekonečně mnoho, protože to, co zná, zná důkladně a jen z vlastního názoru; nikdo nemá obsáhlejší vědomosti krojové, historické, přírodopisné i heraldické, je „přítelem všech tří říší“. Mluvilo se mnoho o jeho „nekultivovaném talentu“ i o tom, co by byl mohl Aleš z něho vytěžit kulturou a disciplinou; ale vlastně bychom ho snad nikdo nechtěli mít jiným, než jakým je.

A snad ho vlastně oceníte nejlíp, jste-li na delším pobytu v cizině, mezi lidmi cizí řeči, kultury i umění. Autor, kterého nemám valně rád, Slovák Hurban-Vajanský, popsal v jedné brožuře své vězení ve Vácově v Uhrách. V uherské rovině je špatná voda; uvězněného Slováka přiváděla v zoufalost, připomínala mu tolik domácí horské potůčky, průhledné, bystré a svěží, nad všechna vína a nad všechny nápoje, jen z nich lze pít nejčistší volné blaho. . . Týž dojem zkusíte, vezmete-li v cizině do ruky Alešovy kresby: milejší nad všechna vína. . . M. J.

*

CHARLES MORICE: EUGÈNE CARRIÈRE. S autoportrétem Carrièreovým. „Mercure de France“ MCMVI.

Znamenitá studie p. Moriceova vzala si úkolem, vztýčiti člověka, umělce i myslitele — neboť tím vším byl integrálně veliký mistr — v typické ryzosti: ukázati genesi jeho myšlenky i díla, odkrýti hlubší organisaci tohoto ducha, který byl nesen touhou jednotnosti a kontinuity jako málokterý druhý umělec soudobý a jemuž umění bylo v podstatě organisační silou, tvárnou silou symbolické osudové zkratky. Velmi šťastně nalezl Morice společný pathetický pratyp, který váže Carrièrea s Beethovenem, v několika stranách veliké psychologické intuice (str. 17 a n.) — strany, které řeknou zasvěcenci víc o dosahu a významu Carrièreovu než celé knihy popisů nebo řemeslných výrobků kritických. Beethoven a Carrière jsou Moriceovi „bratry vřelostí něhy jako mohutností tvorby“, „dvěma plebeji stejně ušlechtilými, stejně neodvislými a něžnými, stejně znepokojenými o budoucnost lidství a milujícími je“.

„Carrière nalezl ozvuk Symfonií v nepřerušovaném prodloužení svých arabesek a není nic v Beethovenovi až po jeho záliby v prostotě a sentimentalitě lidové, ovšem zveličené, čemu bychom nenalezli rovnomocnin u malíře Svatých Rodin Lidských, předměstského *Divadla* a *Zásnubů*. I trochu germanismu objevuje se v Carrièreovi, který vychází na půl cesty vstříc sympathiím Beethovenovým ke geniu latinskému, a oba jsou proroky nové civilisace vzniklé ze dvojího proudu, severního a jižního, z nichž jeden nesl Reformu před Renaissancí, aby se mohla zrodit Revoluce; oba jsou proroky a apoštoly lidského náboženství Života, Lásky, Přírody, které se nedovolává zjevení někdejška a vyzývá živoucí lidi, aby nalezli ve svém srdci tajemství každodenního heroismu, bez každé jiné odměny než radosti z krásy a slávy uskutečněného ideálu“.

Studie Moricova vystihuje jednotící pouto, vlastní *zor*, pojící život i dílo, obraznost i cit, duši i umění Carrièreovo: ukazuje úžasnou rytmickou jednotu všeho vývoje Carrièreova, vlastní

teplo tvárné, které vázalo všecky projevy jeho života, od zdánlivě příležitostných projevů novinových až do jeho obrazových arciděl. Z knihy Moriceovy cítíte, jak sociální myšlénka Carrièreova jest jen jinou stranou téže mohutnosti, která se projevila v jeho malbě, a jak táž nutnost organisovala člověka i umělce ve všem jeho konání.

Syntetičnost ducha Carrièreova jako rys osudové nutnosti, to jest velkolepě zpřízvučněno v knize Moriceově. — Vystupuje jasně i v umělecké theorii mistrově, která jest doložena řadou nádherných výroků, jež samy o sobě váží více než celé essaye. Kteréhosi dne, když Morice prosil Carrièrea, aby mu vymezil, jak chápe umělecké dílo, odpověděl: „Arabeska, která by svázala jedině význačné volumeny figury" a pak: „Bílá skvrna, v níž by bylo všecko."

Umění jest tu jen jiné slovo pro nutnost, osud, tragiku, lásku — všecky poslední mocnosti lidského rodu. Jest jen ohnivou dílnou, v níž se přetavuje a nově formuje nejstarší dědictví lidského rodu. F. X. Š.

*

Ve svojí umělecké knihovně „Dráhy a cíle" vydáváme právě knihu essayí *Maurice Barrèsa O krvi, rozkoši a smrti* v autorisovaném překladě Miloše Jiránka. Barrès, jeden z vůdčích duchů mladé Francie, jest typickým představitelem dovršitelem ryze románové kultury duševní, a z jeho všech knih snad právě tato sbírka essayí podává nejupřímnější a nejvýmluvnější zasvěcení do vzdáleného nám světa ryze románské *sensualistické mystiky*, do zvláštní kultury citovosti, nervů i ducha, která živila řadu největších geniů italských, španělských i francouzských. Knihu Barrèsovu nazval bych brevířem estetické kultury a kázně: málo kdy bylo psáno tak bez předsudků a pohledem opravdu tak volným o mysteriu smyslnosti a vášně, o kultu umělecké sensace jako zde. — Barrès není darmo nadšeným žákem Stendhalovým a dovršitelem jeho kultu exotistického. Jsou tu strany, kde váženy jsou poslední a první věci lidského života na vahách opravdu éthernych a hodnoceny duchem který se nám snad zdá všude cizím a paradoxním, ale jest v pravdě velmi zákonným a velmi zušlechtěným, příliš zákonným a zušlechtěným pro naši estetickou anarchii a pohodlnické a estetické předsudkářství. První věta Nietzschovy estetiky: „Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füssen" mohla by státi v jejím čele. Kniha suchého jihu, poledne ducha, která nekalí svých vod, aby se zdály hlubší.

*

Krásná publikace, věnovaná Eugenu Carrièrovi, vyšla nedávno nákladem Bernheima mladšího v Paříži; obsahuje čtyřicet faksimilů díla Carrièrova z prodeje atelieru mistrova v Hôtelu Drouot 8. července 1906. V čele publikace jest sonet Moriceův a pak následuje řada delších, kratších článků kritických, přátelských vzpomínek, aforismů o díle Carrièrově i výroků jeho z pera předních uměleckých kritiků a spisovatelů francouzských, Arsèna Alexandra, Dayota, Jeana Dolenta, Anatola France, Pascala Forthuny, E. de Goncourt, Rogera Marxe, G. Séailles a j.

*

V známé dobré sbírce Laurensově „Les Grands Artistes" vyšel velmi dobrý *Gainsborough* od Gabriela Moureye (s 128 rytinami a 24 mimo text). Mourey jest velmi dobrý znatel anglického umění i anglické esthetiky a na několika místech ozřejmuje velmi dobře, třebas jen mimochodem, estetické myšlenky Johna Ruskina.

*

Předmětem vášnivého i klidného dokumentárního kritického studia stává se v poslední době slavný anglický básník, myslitel i výtvarník *William Blake* (1757—1827). R. 1906 vyšlo ne méně než pět svazků větší menší důležitosti, věnovaných jemu. Zatím upozorňujeme na nový otisk starého životopisu *Alexandra Gilchrista, The Life of William Blake*, vydaného původně před dva a čtyřiceti roky. Nové vydání tohoto cenného díla pořídil s kritickým apparátem velmi svědomitě Graham Robertson, který napsal k němu také úvod. (London, John Lane, In 8°, XXII stran úvodu a 533 stran textu s 50 rytinami). V úvodě vytýká Robertson příbuzenství mezi Blakem a americkým básníkem Waltem Whitmanem. Delší dobu zastavuje se u polychromovaných rytin, v nichž činnost Blakeova byla zvláště významnou. Dobrou informační knihou o Blakeovi jest franc monografie, *Un maitre de l'art: Blake le visionaire, par François Benoist.* Paris, Laurens, In 4°. 76 stran s rytinami. — Studie Benoistova jest po výtce studií estetickou; Benoist obírá se Blakem jako mystikem, visionářem, pozorovatelem a vůdčími zásadami jeho tvorby. Blake jest Benoistovi typickým projevem rasy anglo-saské, oddané kazatelskému umění; ukazuje, že jest soulad mezi jím a jeho dobou a zemí; upozorňuje, že současně s Blakem sochař Flaxman byl Swedenborgovcem, aquarellista Varley že zanášel se stavěním horoskopů, miniaturista Cosway magii. Benoist vidí v Blakeovi umělce mohutného, ale vystupujícího z rámce výtvarného, který má vedle mezer a nedostatků partie vysoké krásy a neobyčejné síly.

*

K. E. Schmidt vydal u Seemanna v Lipsku zajímavou knihu *Künstlerworte*. Sebral tu asi na třech stech stran výroky významnějších umělců XIX. stol o řadě esthetických a kritických otázek uměleckých, výroky o umění, o podstatě krásy, o poměru umění ke společnosti a státu, umění a vědy, umění a přírody, umění a lidu, výroky o kritice i jednotlivých umělcích současných nebo minulých a pod.; v knize jest zastoupena dlouhá řada umělců od Davida Carstensa a Wilkieho až do Whistlera, Klingera a Rodina — a přece chybí mnohý velký umělec, který myslil opravdově o svém umění, tak ku př. Carrière a Gauguin. Kniha jest plodem rozsáhlé lektury a přece, rozumí se, daleko není úplná: postrádáte mnohého typického výroku a mnohý zase mohl po vašem zcela dobře odpadnout. Také proti klassifikaci „slov" dalo by se mnoho namítat; to jest ovšem kapitola velmi nesnadná: někde změní se docela smysl podle rubriky, kam jest výrok zařazen. Ale i tak, jak jest, jest kniha velmi zajímavá a poučná — poučná o jednotlivých umělcích i směrech uměleckých, i všeobecněji: o prekérnosti toho, čemu se říká lidský soud.

*

Roderich von Engelhardt vydal v Berlíně u Cassirera rozkošnou knihu uměleckých i přírodních dojmů, *Skizzen aus Spanien und Paris*. Autor není odborný kritik, „nepíše pro cech", jak praví, chce „umění nejen užívati očima i smysly, nýbrž prožíti také duší": jest duch neodvislý, který nepřijímá názory vytištěné v knihách uměleckých, který dovede mnohé nejen vidět, ale i promyslit a procítit po svém, osobně, svěže, nově. Charakteristický jest pro něho postulát, který vyslovuje takto: „Člověk měl by vlastně jíti na cesty vždy nepřipraven, nepraeparován, dáti působiti nejprve na sebe přírodě i umění jako čemusi čerstvému, novému, užívati objevitelských rozkoší a pak teprve zjistiti za pomoci osvědčených vůdců nápisy všech získaných dojmů." V Německu množí se dnes takovéto knížky psané uměleckými labužníky a básníky osobního dojmu a prožití: znamení rostoucí a vkořeňující se kultury umělecké, která přestává býti věcí pouhého rozumu a stává se potřebou srdce a hodnotou životnou.

*

Z ČASOPISŮ.

Do pátého čísla „Kunst und Künstler" napsala *Ellen Keyová* znamenitou essay *Mravní zákon krásy*, kde se obrací proti obsahovému ethickému apriorismu a poukazuje na kriterion tvárné mohutnosti jako jedině přípustné při posuzování uměleckého díla. Vyjímáme z něho následující:

Tajemný jako tvůrčí pud umělecký jsou i jeho účinky. Že variruji na různých stupních stáří a při různé stupnici vzdělání, dá se lehce pochopit; ale proč někdo spádem tónu, strofou, linií zažije blahou bolest, které necítí jiný, stejně vnímavý pro krásu, proč zde totéž dílo vyvolává opačné spojení citové než onde: to jest mysterium, jehož příčiny leží asi v neuvědomělém, zděděném životě duševním.

Budiž tomu jakkoli: snažíme-li se pochopit krásu, nesmí se náš soud opírat o kterékoli důvody z vnitra neb z vnějška přinesené, jež neleží v díle samém. Můžeš nazvat architekturu „zmrzlou hudbou", večerní červánky polem růžovým a světlo Remerandtovo kázáním o radosti z dobra. Ale víš, že se nestaví generálním basem, že večerní červánky nedají se vytvořit zahradnickým uměním a Rembrandtovo světlo láskou k bližnímu.

Přítomnost vidí souvislost mezi různými obory přírody hlouběji než romantika. Nemísí proto formy tím libovolným způsobem, který charakterisuje romantický obraz přírody. Novoromantické pokusy, odstraniti hranice mezi uměními, jsou odmítány smyslem pro skutečnost přítomnosti vlastním.

Žádáme, aby dílo dobylo svojí krásy svými vlastními tvárnými zákony; posuzujeme je výlučně po mocnosti jeho výrazových prostředků a svědomitosti, po geniu, kterým jich jest užito.

Že nejušlechtilejší životní obsah nedovede ještě učiniti dílo silným, nahlíží se úplně v jiných oborech. Nikdo nevěří, že důkaz učencův jest správný, je-li učenec mužem cti, a proto, že jako muž cti musí býti ve svých důkazech svědomitý. Nikdo nemíní, že úroda bude bohatá, protože rolník miloval svoje blízké. Ale s některých stran se žádá, to a ono dílo sluj dobrým uměním proto, že umělec v něm vyjádřil ušlechtilé sociální nazírání nebo vřelý cit. Posuzuje-li se dílo v první řadě po způsobu provedení, pak holduje kritik — tak se praví — učení od života obrácenému o „umění pro umění". Povážlivé při tom jest, že lidé takto žalující leckdy bývají sami umělci. Ovšem umělci bez mohutnosti, která by odpovídala jejich vůli. V umění nic však neplatí „dobrá vůle". Umění je ve své mravnosti přísnější než morálka. Nejpřesvědčenější hlasatel věty l'art pour l'art, veliký žák Spinozův, Flaubert vloží hotové summy mravní opravdovosti ve svoje obdivuhodné umění stylistické. Ale podle hodnocení ethisující esthetiky jest Flaubert bez mravů, kdežto slečinku, která zrýmuje něco o lásce k bližnímu, nazývají vzdělavatelnou.

— — — — — —

Ethisující esthetik žádá, aby umělec sám měl mravní směr charakterový, který volí a ohraničuje dle mravních odhadů; esthetický ethik žádá naproti tomu, aby umělec ukazoval ve svém umění jednotný charakter. Aby vylučoval lhostejné a náhodné, aby vybíral a ohraničoval ne dle ethických hledisk, nýbrž jsa veden uměleckými zákony tvárnými, které zaručují nejvyšší mohutnost sílu sdělující v životě přítomnosti a budoucnosti. Dělo-li se to, pak dílo samo stalo se velikou nutnou formou života; pak vstoupilo jako nová síla ve vzestupný pohyb životní.

Svět leží před umělcem jako před svým tvůrcem, praví Goethe. A umělec ukazuje se jako veliký, nestranný, všecko milující bůh, když volí „zemský prach", z něhož chce stvořiti člověka. Neboť vidí ze „zorného úhlu věčnosti" zlo v dobru, dobro ve zlu, celek v jediném, jediné v celku. Pravému umělci jest svět oduševnělá smyslnost nebo zesmyslněná duše. Proto podává umělec ve svých dílech nejvyšší zjevení o „cestě spásy" lidstvu úpícímu posud v mukách dualismu.

Co znamená: míti cit pro krásu? Že věci mluví k duši skrze smysly; že oči, uši a všecky smysly budí city a myšlenky. Největší většina lidí, kteří mluví o kráse, mají onen povrchní názor, který se vyjadřuje v obratech jako tento: krása má se k životu jako plazivé růže k budově. Ale kdo krásu takto vidí, tomu neznamená mnoho. Kde něco znamená, tam není ozdobou, která může a nemusí býti, tam jest spíše organicky jedno s celým životem a určuje do každé jednotlivosti jeho vytváření. Je-li smyslnost základní podmínkou již pro požitek každého druhu krásy, jest nejnepostrádatelnější tvůrci krásy, který jest „smyslný" do posledního nervu. Srdce umělcovo vzývá třebas věčné idee. Ale jeho ruce musí vzývat hlínu a barvu a struny, má-li se mu podařit, aby vzbudil u jiných pobožnost. Může zapříti všecky věčné idee a vytvoří přece věčná díla, požehnal-li jej život mohutností smyslného cítění. „Umělec domýšlí věci" a sice stejně logicky jako ve filosofickém řetězci. Ale dokazuje je smyslnou nutností.

Člověk věřící v život odmítá idealistické zákonodárství v oboru krásy stejně rozhodně jako v oboru pravdy a dobra. Projevuje všude — a tak také v kráse — svoji zbožnost horlivostí, kterou zpytuje organisující síly života, úctou, s níž je pozoruje. Nevěří, že jeho poznání, proč jedno umělecké dílo jest významnější než druhé, opravňuje jej rozhodovati, jak nebo co má umělec tvořiti. Tím méně to věří, čím patrněji vidí, dívaje se nazpět, že umělecká nauka, která určovala ideální obsah umění bez ohledu na sílu produkční, přivodila vždy úpadek umění, kdežto volnost — přiznaná nebo umělci vynucená — vždy rozšířila úzké meze všeobecně platného a stupňovala životní sílu umění.

— — — — — — —

Víme dobře, že v přírodě vládne boj, že klid, který v ní cítíme, spočívá na naší slepotě.

Ale ještě necítíme muka přírody, ještě můžeme se cítiti osvěženi, utíkáme-li se od utrpení lidského života k přírodě. A můžeme dnes čerpati toto osvěžení skoro z každé formy, v níž nás potkává příroda. Že jsme dobyli této možnosti, pochodí odtud, že básně a umění vniklo v přírodu s nejúplnější lhostejností k formulím „všeobecně lidského". V každé době předchází tak umělecký smysl pro krásu jako hledatel stezek, kdežto na druhé straně věda a myšlení doslovně pracují umění do rukou.

Co jest v umění přítomnosti u porovnání s uměním minulých dob? Odpověď jest snadna. Jest v ní rostoucí přesvědčení lidstva o různotvarosti a jednotě života, o živlu život stupňujícím v boji o bytí, o neustálém organisování vší změnou. Přítomnostný smysl pro krásu nalézá ve vývoji rozkoš, kterou smysl pro krásu dřívějších časů nalézal jen v harmonickém dovršení.

— — — — — — —

Nový člověk miluje umění s touž nezištnou láskou, kterou přinášel Spinoza vstříc Bohu.

A tak stává se jeho myšlení větší, jeho fantasie bohatší, jeho cit hlubší než u toho, kdo blíží se umění s nějakým postranním úmyslem, budiž i nejčistšího druhu. Kdo žádá od krásy umění nebo přírody okamžitou, bezprostřední a uvědomělou pomoc při bolesti nebo při plnění povinnosti, bude zklamán. Kdo však se blíží k umění bez přání, dosahuje nevědomky zvýšené síly, jak nésti svoji bolest a plniti svoji povinnost. Krása, která toho dosahuje, není ta, která sděluje nějakou „všeobecně lidskou, ethickou pravdu". Jest snad jen v narcissu v tvojí zahrádce; snad jsou to hvězdy nad tvým domem. Nebo jest to dílo umění, milostně jednoduché jako narcissy nebo nezbadatelné jako hvězdy.



AUGUSTE RENOIR.
PODOBIZNA PANÍ CH.

THÉODORE DURET:

RENOIR.

Nejvlastnější intencí malířů impressionistických, bezprostředně dle přírody tvořících, bylo podávati předměty v letmých a měnivých zbarveních, v něž mohly býti ponořeny změnou světla a účinky ovzduší. Věci, které malovali, nabyly živějšího a pestřejšího zbarvení než jim mohli dodati malíři až dosud v atelierech pracující. Štětcem těchto impressionistů, kteří byli většinou krajináři — Pissaro, Claude Monet, Sisley, Guilaumin – získaly pole, lesy, řeky a moře nových, zcela neočekávaných nuancí. Co učinili ti zde pro krajinářství, kterému se zvláště věnovali, učinil Renoir pro člověka. Obličeje, pleť, šat a příkrasa, to všechno na jeho obrazech nabylo značného lesku. Osoby, které maluje, jeví se tedy barevnými v barevném ensemblu, tvoří část barevného celku. Světlý kolorit v nejrůznějších tónech, reflexích a nuancích jest charakteristikon jeho umění. Nedosáhl však a prio i, rázem této individuelní noty; došel k ní teprve časem a po různých etappách.

Renoir (Pierre Auguste) narodil se 25. února 1841. Dorostl tří či čtyř let, když jeho otec, malý krejčí, čekaje, že získá peněz, odstěhoval se s rodinou do Paříže. Krejčí nenalezl tu však touženého štěstí, žil v pravdě chudobně a poněvadž musil živiti pět dětí, nezbylo jinak, než aby každé z nich pokud možno nejdříve vydělávalo peníze. August chopil se živnosti malíře na porcelánu, a to na radu svého otce, který poznal v Limoges toto řemeslo.

Zůstal při něm od svého třináctého až do svého osmnáctého roku, ač již v té době projevoval vyšší snahy a ve svých volných chvílích v Louvru kreslil. Ostatně bylo tehdy jeho vřelým přáním vstoupiti do výrobny Sévreské a žíti dále jako malíř na porcelánu.

Náhle byl však odvrácen od tohoto životního plánu. Dekorace obchodního porcelánu, které dosud byly pořizovány ruční prací malířskou, byly znenadání pomocí nového vynálezu provozovány strojově. Malíři porcelánu, zbaveni takto vůbec svého výdělku, byli nuceni hledati si práci jinde. Renoir objevil po nedlouhém období nuceného klidu nový pramen, totiž pomalovávání záclon.

V této době dosáhl veliké zručnosti, a poněvadž jeho vrozené umělecké schopnosti se zatím vyvinuly, mohl se věnovati své nové práci s takovou rozvážností, že po třech, čtyřech létech měl úspory, které mu umožnily, aby opustil dosavadní povolání a ctižádost plně vyvinutého umělce ukojil tím, že vstoupil do atelieru uzna-

ného malíře jménem Gleyre. Tu, v létech 1861 a 1862, sešel se se Sisleyem a Bazillem, později s Claude Monetem a uzavřel s nimi přátelství.

Poprvé obeslal Salon roku 1863 obrazem, který byl zamítnut. Byl cítěn ještě romanticky, představoval nahou ženu, která spočívá na loži a má vedle sebe trpaslíka hrajícího na kytaru. Roku 1864 opětuje obeslání Salonu, opět v romantickém stylu, a obraz je přijat. Představuje Esmeraldu, hrdinku Viktora Huga, která v noci tančí na náměstí Grève. Věže Notredamské jsou v pozadí, velké pochodně osvětlují scénu zakouřeným světlem. Renoir zničil oba tyto obrazy, když počal malovat bezprostředně dle přírody. Tento šťastný obrat udál se již roku 1865, a dva obrazy, dle přírody malované, jsou přijaty do Salonu: Portrét Mme W. S. a „Letní večer“.

V Salonech z let 1866 a 1867 se neobjevuje; snad byly obrazy jím zaslané odmítnuty. Do Salonu r 1868 pošle „Lisu“, mladé děvče, celou postavu, v bílém oděvu, se slunečníkem v ruce: obraz je přijat.

Toto dílo jeví značný krok ku předu, je malováno ve volné přírodě, v lese Fontainebleauském. Na dívčí postavě, na půdě lesní, na kmenu stromu v pozadí leží světelné skvrny a reflexy, kterými slunce proráží listovím: charakter pleinairového malířství jest tu již s jistotou naznačen, zároveň však projevují se ještě rysy, pocházející od onoho mistra, který tenkrát na všechny mladé malíře, bezprostřednímu pozorování přírody oddané, svým vlivem působil: Courbeta. V Saloně roku 1869 objevil se od Renoira obraz „V létě“, na němž „Lisa“ z minulého roku stála mu modelem. Tentokráte poloviční postava, s nahými rameny, skřížené ruce na klíně, černý vlas po ramenou splývající. I tento obraz byl malován v plném slunci, a za dívkou prosvítala velmi živá zeleň listí tu a tam slunečními paprsky. Znamenalo to opět nový krok na cestě k barevnému a světelnému pleinairovému malířství.

R. 1870 visí v Saloně dva obrazy Renoirovy: „Koupající se“ a „Žena z Alžíru“. Koupající se byl obraz velké síly, nahá ženská postava v životní velikosti, celá en face. I „Žena z Alžíru“ ležící na pohovce, byla v životní velikosti a neměla na sobě nic alžírského kromě jména: Pařížanka ve fantastickém orientálském kostymu.

R. 1871 byl Salon uzavřen pro vnitřní i vnější válku, která všechen normální život potlačila. R. 1872 jest však už zase Salon otevřen a Renoir obesílá ho obrazem velkých dimensí, který však jest odmítnut. Podal pod názvem „Pařížanky v alžírském kostymu“ skupinu orientálským šatem oděných žen v interieuru Všechny objekty byly plny tónů a reflexů, ba i stíny byly barevny.

R. 1873 zasílá Renoir dva obrazy, které rovněž jsou odmítnuty: „Jezdecká alej v lesíku Boulogneském“ a portrét.

Zvláštní charakter jeho tvorby byl už zcela vyvinut, čímž obtíž, aby byl přijat do Salonu, se zvětšuje a zvětšuje. Tím doveden byl Renoir k tomu, aby spojil se s přáteli svými, Claude Monetem a Sisleyem a vystavoval zároveň s nimi díla svá ve výstavě soukromé. Účastní se proto první impressionistické výstavy u Nadara na boulevardu kapucínském. Vystavuje pět olejů a jeden pastell; mezi nimi byly dvě práce, které lze počítati k jeho nejlepším: „Tanečnice“ a „Lóže“. Dnes jsou obdivovány celým světem, ale r. 1874 vzbuzovaly pouze hanu a úsměšky.

V druhé výstavě impressionistů u Durand-Ruela vystavoval Renoir osmnáct různých prací.

Byla to léta, v nichž impressionisté vzájemně se povzbuzujíce dosáhli celé plnosti své originality. Renoir stejně jako ostatní akcentoval od výstavy k výstavě svůj individuelní způsob, a v roce 1877 ukázaly jeho zásilky v rue Le Pelletier úplnou jeho svéráznost. Hlavně byly to obrazy „Houpačka“ a „Ples na Montmartru“, které náležejíce sbírce Caillebottově, byly přijaty do musea Luxemburgského.

„Houpačka“ a „Ples na Montmartru“ opakují thema „Lisy“.

Bylo zase viděti postavy ve volném vzduchu pod klenbou z listí sluncem osvětlenou, světelné skvrny padaly na půdu. Než zatím v období let 1868—1877 dosáhl Renoir vytrvalostí, s jakou maloval ve volném vzduchu, toho, že stále lépe a lépe ovládal hru světla a přirozená zbarvení; a vskutku jevilo se jeho listí jinak zbarvené než r. 1868.

Listí z r. 1868 neslo onu světlou zeleň, které až dosud krajináři ze stálé módy dávali přednost, a světelné skvrny byly z oné žluti, které se všeobecně užívalo ku znázornění míst direktně sluncem osvětlovaných na rozdíl od partií zastíněných.

Teď však impressionisté Pissaro, Monet, Sisley a Renoir poznali souhlasně, že zbarvení světla a stínu ve volném vzduchu není si nikdy rovno, že se mění dle hodiny, dle doby roční, dle atmosférických poměrů. Ve smyslu těchto pozorování, ve snaze, aby byli pokud možno pravdiví, došli k tomu, lesk světla a stíny při každé příležitosti různobarevně malovali. Jsou známy od Pissara a Moneta malované effekty slunce na sněhu a jinovatce, kde plné stíny jsou takřka modré. Sisley maloval osluněné partie půdy růžovo-fialově. Dle téhož zákona nanesl Renoir na své „Houpačce" a na „Plesu na Montmartru" na své postavy a půdu pod listím sluncem osvětleným celkový nafialovělý tón. Od té doby spřátelil se kde kdo s barevnými stíny; nafialovělé tóny opakovaly se tak často, že procházely nepozorovaně. R. 1877 zdály se však přece jen ohromným novotářstvím. Vládla tenkráte traditionelní shoda, že na stíny a světlo nutno hleděti jako na pevně stanovené protiklady.

Renoir, který svůj celkový nafialovělý tón rozšířil i na stínové partie, byl rozkřičen jak nemohoucí výstředník, jako opovrhovatel pravidly. Svojí originalitou nebo spíše navzdor jí přispíval k tomu, že rozpoutávalo se ono pohrdání, ony hanlivé projevy, ony bouře smíchu, které impressionisty při jejich výstavách pozdravovaly. Nesl na tom velkou část viny a proto musil snášeti nejtěžší strádání, aby mohl žíti z prodeje svých obrazů. Znal sice nedostatek peněz už od svých počátků, snášel největší nuzování a nebyl ho vlastně nikdy úplně prost, ale teď po svých výstavách u impressionistů nacházel se ve větších rozpacích než kdy jindy. Spojil se s Claude Monetem, Sisleyem a Bertou Morisotovou v březnu 1875, a uspořádal v hotelu Drouot poprvé veřejný prodej, za nímž v květnu 1877 následoval druhý s Pissarem, Sisleyem a Caillebotem. Ceny, jichž docílil, byly směšně nízké. Po nezdaru těchto obou veřejných projevů vzdal se Renoir myšlenky, opětovati podobný pokus.

Při všeobecném zneuznání nemohl ani pomýšleti na to, aby své obrazy aspoň pod rukou slušně prodal. Otázka, aby ze svých obrazů získal aspoň tolik, kolik bylo k životu nutno, stávala se palčivou. Pokusil se rozřešit ji tím, že se zcela věnoval portrétu. Maloval portréty, které měly působit dimensemi a arrangementem.

Mr. Choquet byl první, který objednal u Renoira portréty. Zbožňoval nejprve ve svém mládí Delacroix, pak když poprvé spatřil impressionisty, a když, sotva se objevili, vzbudili všeobecnou bouři odporu, pochopil v nich plně velké umělce. Dal Renoirovi namalovati dva vlastní portréty a tři své ženy v různých pósách.

K lidem vytříbeného vkusu, kteří opak obecenstvu novému umění impressionistů porozuměli, náležel dále nakladatel Charpentier. Dal Renoirovi malovati první portrét své ženy (hlavu), který byl poslán do výstavy rue le Pelletier r. 1877. Tento obraz byl uznán výborným v onom malém kruhu lidí, kteří impressionisty dovedli hodnotit. Pan a paní Charpentierovi povzbuzeni tímto výsledkem, objednali u Renoira nové větší dílo: paní Charpentierová měla býti v životní velikosti malována v interieuru se svými dětmi. Tento obraz předvádí nám ji na pohovce v černém šatě sedící, na podlaze vedle ní hrají si její obě dcery s velkým psem. Celý ensemble jest velmi barevný, pozadí, koberec na parketách, mnohobarevné kostymy matky i dětí, černá a bílá srst velkého psa — to vše tvoří spojení odlišných tónů, které všechny jsou ve valeuru i v plném světle i ve škále nejplnější harmonie a absolutní správnosti.

Když bylo toto mistrovské dílo hotovo, naskytala se otázka, zda by nemělo být vystaveno v Saloně, kde by i od elity i od množství bylo viděno. Ale obesílati Salon a domáhati se přijetí po všech utrpených odmítnutích a při slávě, které při výstavách impressionistů dosáhl, bylo trapné i samému Renoirovi. Šťastnou náhodou dostalo se mu mocné podpory. Paní Charpentierová, jejíž salon byl tenkrát shromaždištěm celé umělecké a literární Paříže a která proto byla velmi vlivným činitelem, vrhla se do boje. Zároveň s portrétem paní Charpentierové s dětmi zaslal Renoir výstavní jury životně veliký portrét celé postavy Mlle Jeanne Sassary, která jako člen Comédie Française byla miláčkem obecenstva. Bylo nemožno odmítnouti portréty tak známých dam jako paní Charpentierové a slečny Sassary, zvláště pak po opětovaných intervencích, které u poroty paní Charpentierovou a jejími spojenci byly učiněny. Oba portréty byly tedy přijaty a dokonce velmi výhodně a nápadně umístěny. Renoir, Salony r. 1872 a 1873 odmítnutý a na výstavách impressionistů vysmívaný a tupený malíř,

vstupuje opět v triumfu do Salonu r. 1879. V témže roku dostal nabídku, aby namaloval portrét pana a paní Bérardových, boháčů, s nimiž později úzce se spřátelil. Pan Deudon, jeden z jejich přátel, koupil Renoirovu „Tanečnici“. Ukázal jim ji jako dílo velmi půvabné a prosil je úpěnlivě, aby u umělce objednali portrét jedné ze svých dcer. Bérardovým se Tanečnice také zalíbila a rozhodli se svěřiti Renoirovi portrétování své nejstarší dcery Marty. Renoir, aby jich neodstrašil, spokojil se jednoduchou pósou a mírným koloritem. Namaloval děvče stojící, na neutrálním pozadí se skříženýma rukama, v krátkém černém šatě s modrým pasem, krajkovým límcem a manšetkama. Tento obraz byl velmi zdařilý a Bérardovi byli uchváceni grací své dcery na obraze. Zároveň naučili se ceniti dobrou náladu a jasný rozum malířův. Stane se jejich přítelem, v městě i na venkově chtějí ho míti stále u sebe a dají mu malovati celou řadu portrétů. Renoir, který počal obrazem velmi umírněným a dva nebo tři týmž způsobem provedl, odvážil se, jakmile se v domě pevně zakotvil, arranžovati dle své libovůle a kolorovati s nejvyšší smělostí. Stvořil tak po řadě deset portrétů. Je známo, že portréty i od znamenitých mistrů často špatně dopadnou a myšlénka viděti jich deset skupených na jednom místě je tak nesnesitelná, že jí každý předem uhýbá. Než portréty Renoirovy činily svými četnými variacemi byt Bérardových okouzlující. Jako korunu tohoto celku skupil na velkém plátně tři slečny Bérardovy, Martu, Markétu a Lucii. Jsou malovány zcela bez stínů, v plném, prudkém světle. Nejstarší malována je v profilu, sedíc na židli v světle granátově červeném šatu; šat obou ostatních je v barvě přizpůsoben: jedna stojí, druhá spočívá na pohovce, majíc před sebou velkou knihu, kterou otvírá. Toto dílo provedeno je v tak smělé barevné škále, že jí Renoir už nikdy nepřekonal. Je nutno co do velikosti i zdaru tuto práci postaviti hned vedle obrazu paní Charpentierové s dcerami.

Když Renoir byl přijat do Salonu, vystavoval tu od r. 1879 pravidelně po několik let a zanedbával tak pro chvíli své přátely, impressionisty, na jichž výstavách 1879—1881 scházel. Ale připojil se k nim opět na výstavě r. 1882, poslav do rue St. Honoré ne méně než dvacetpět obrazů. Mnohé z nich malované v Bouginalu a Chatou měly za předmět zábavy veslařů. Nejrozsáhlejší z nich známý pod názvem „Les Canotiers“ jest v životním díle Renoirově z nejdůležitějších právě pro své smělé tahy jeho malování ve volném světle.

V roce 1883 najal Durand-Ruel první patro domu na boulevardu de la Madeleine. Od února až do června pořádal tu výstavy, z nichž každá výhradně jednomu impressionistovi byla věnována. Renoirovi se takto umožnilo, uspořádat od 1. do 25. dubna soubornou výstavu 70 obrazů částečně již vystavovaných, částečně nových, poprvé se objevivších.

Na výstavách z r. 1882 a 1883 v rue St. Honoré a na boulevardu de la Madeleine měl Renoir pohledy z Benátek, Neapole a Alžíru a mimo to obrazy: Sedící žena z Alžíru; Černoška; Alžír. Nyní nešlo už jako u ženy z Alžíru v Salonu z r. 1870 o pařížskou fantasii typu, nýbrž o skutečné ženy z Alžíru, které na místě samém byly malovány. Renoir přivezl mnoho obrazů z cesty po Italii a Alžíru. V zimě 1881 až 1882 navštívil Benátky, kdež maloval; pak Řím, který pouze zrakem studoval; Neapol a Palermo, kde opět maloval. Na zpáteční cestě na konci zimy zachladil se v Marsilii a lékař zakázal mu vrátiti se do Paříže; a tak strávil jaro 1882 v Alžíru. Maloval tu obrazy, na nichž nebe, moře a vegetace, všechno žhoucím sluncem Afriky ozářeno, dochází nejsilnějšího výrazu.

Ve výstavě na boulevardu de la Madeleine figuroval i portrét Richarda Wagnera, který povstal za okolností opravdu podivných. Renoir doslechl po svém příchodu do Neapole, že Wagner tráví zimu v Palermu. Byl nadšeným přívržencem hudby Wagnerovy od té chvíle, kdy ji, sotva se v Paříži objevila, poprvé uslyšel. Odcestoval tedy do Palerma tak trochu s přáním, aby poznal Sicilii, ale hlavně, aby Wagnera maloval. Opatřil si list s doporučením, který však ztratil a znovu jehož získati nemohl. V těchto rozpacích navázal styky s M. Žukovským, vášnivým ctitelem Wagnerovým, který mistra všude následoval a i v Palermu s ním byl. Renoir byl Žukovským k Wagnerovi uveden a dovedl ho přivésti do nejlepší nálady tím, že mu vyprávěl, jak jeho hudbu poprvé v Paříži slyšel a jmenoval mu jména jeho prvních obdivovatelův. Wagner roztál a dal se dokonce do přívětivého smíchu. Svolil seděti Renoirovi, řka mu, že posud neučinil toho žádnému malíři a že posud jenom fotografům seděl. Renoir neví, byl-li skutečně jediným,



AUGUSTE RENOIR.
TANEC: V PŘÍRODĚ.

kterému Wagner tuto přízeň prokázal, ale řekl mu tak aspoň. — Wagner seděl mu dobrou půlhodinu a Renoir vytvořil v této krátké době hlavu nejvýš výraznou. Po půlhodině Wagner umdlel a zrudnul. Renoir se odporučil, neboť účelu cesty bylo dosaženo; nesl s sebou portrét, pro nějž podnikl cestu.

*

Přehlédneme-li celé životní dílo Renoirovo, vidíme, že byl hlavně malířem ženy. Dodal jí jakýsi druh smyslnosti, který nebyl založen snad na rozvážlivé námaze, nýbrž spíše byl účinkem jeho instinktivního citu. Maloval vždy nahotu se smyslným kouzlem. Z jeho životního díla dá se vyluštit velmi originelní ženský typ, který objevuje se od počátku. Je to mladá Pařížanka od buržoasie k dělnici, od polopanny až k dívce, která tančí na plesích montmartreských, útlá, kvetoucí, úsměvná, bezstarostná, něžně oděná osůbka. Této Pařížance druhé polovice devatenáctého století dodal Renoir gracie a kouzla, kterými nabývá podobnosti s oním půvabem, jímž malíři osmnáctého století obetkali zcela jinou třídu žen.

*

Podzimní salon 1904 jest pro Renoira místem pravého triumfu. Byl v něm jako šťastná novota vyhrazen velký prostor zemřelým umělcům nebo těm, kteří na své životní dráze už daleko pokročili, a Renoir objevil se mezi nimi. Velký soubor jeho obrazů z různých epoch jeho umělecké tvorby byl tu představen obecenstvu. Jeho životní dílo přestavši vítězně účinky dlouhé doby a mnohých přirovnání, uvedlo celý svět v podiv svou mistrností, svou různotvárností a svým charmem. Hodina spravedlnosti udeřila pozdě, ale přece.

Přeložil SK.



■ AUGUSTE RENOIR. ■
PODOBIZNA DĚVČETE.

D. S. MEREŽKOVSKIJ:

MONNA LISA GIOCONDA.

1503—1506.

Autorisovaný překlad ŽOFIE POHORECKÉ.

(DOKONČENÍ.)

Když Leonardo prohlásil, že je ochoten účastniti se prací, aby bylo přeloženo řečiště Arna, byl téměř přesvědčen, že po tomto válečném podniku, dříve nebo později, následovati bude podnik pokojnější a významnější.

Již od mládí snil o tom, aby byl zřízen veliký kanál, jenž by usplavnil Arno od Florencie k moři, a který svlažoval by síťovitě rozvětvenými postranními žilami pole, zvýšil tak plodnost země a proměnil Toscanu v kvetoucí sad. „Prato, Pistoja, Pisa, Lucca," napsal ve svých poznámkách, „súčastnice se tohoto podniku, zvýšily by své příjmy o 200.000 zlatých ročně. Kdo dovede ovládnouti vody Arna v hloubi i na povrchu, nalezne poklad v sebe menší pídi zemské."

Leonardovi zdálo se, že nyní před stářím skytá mu osud poslední snad příležitost, aby ve službách lidu provedl to, oč marně snažil se ve službách knížecích — dokázati lidem, jakou moc nad přírodou má věda.

Když Machiavelli mu řekl, jak Soderiniho oklamal, zamlčev mu velké obtíže podniku a ujistiv jej, že k jeho provedení stačí 30—40.000 pracovních dnů, Leonardo rozhodl se zjeviti gonfalonierovi plnou pravdu. Předložil mu rozpočet, v němž dokazoval, že ke zřízení dvou odvodňovacích kanálů až k bažinám livornským, sedm stop hlubokých a dvacet až třicet stop širokých, zaujímajících osm set tisíc čtverečných loktů, bylo by třeba nejméně dvou set tisíc pracovních dnů, dle jakosti půdy, a možná i více. Signorové se zhrozili. Soderini se všech stran zahrnován byl výčitkami; lidé se divili, jak mu mohl napadnout tak bláhový podnik.

Niccolò stále ještě doufal; běhal od jednoho ke druhému, užíval lstí, klamal, psal výmluvné dopisy, v nichž mluvil o nepochybném zdaru podniku. Přes obrovské výdaje, denně vzrůstající, dařilo se pracím hůře a hůře.



AUG. RENOIR.
TANEČNICE.



AUGUSTE RENOIR.
V DIVADELNÍ LÓŽI.

Jakoby na messiru Niccolovi lpěla kletba: vše, co podnikal, nedařilo se, rozpadávalo se, rozplynulo se mu v rukou, měníc se ve slova, v abstraktní myšlenky, ve špatné žerty, které nejvíce škodily jemu samému. Leonardovi bezděky napadly Machiavelliho neustálé prohry, ač vysvětloval pravidlo, jak najisto možno vyhrát, nešťastné osvobození Mariino a neblahá falanx makedonská.

V tomto podivném človékovi, jenž neustále prahl po skutcích a nikterak nebyl schopen jich prováděti, v tomto muži, v myšlenkách silném, ale v životě slabém, jenž podobal se labuti na souši, poznával Leonardo sám sebe. Ve své zprávě gonfalonierovi a vládě radil buď vzdáti se ihned celého podniku, nebo provésti jej bez ohledu na výlohy.

Ale vláda republikánská ze zvyku rozhodla se pro střední cestu. Domnívala se, že mohla by užiti vykopaných již kanálů jako příkopů. jako překážek pro volný pohyb pisanského vojska, a protože přespřílíš smělé projekty Leonardovy nevzbuzovaly v nikom důvěry, povolala z Ferrary jiné stavitele vodní a pozemní. Ale zatím co ve Florencii páni se hádali, navzájem se obžalovávali a u všech možných instancí a ve schůzích a poradách řešili otázku dle většiny hlasů černými a bílými kuličkami, nepřátelé ranami z děl zničili vše, co bylo dosud hotovo.

Leonardovi věc konečně tak se zprotivila, že nemohl mysliti na ni bez odporu. Práce již dávno dovolovaly mu navrátiti se do Florencie. Protože však náhodou se dověděl, že messire Giocondo vrátí se z Kalabrie teprve počátkem října, rozhodl se, přijeti deset dní po něm, aby s tím větší jistotou nalezl Monnu Lisu ve Florencii. Počítal dny. Myšlenka, že jejich shledání mohlo by býti oddáleno, vzbuzovala v něm nyní takovou pověrečnou hrůzu a tak hluboký zármutek, že snažil se nemysliti na to; s nikým o tom nemluvil a nevyptával se z obavy, aby se nedověděl, že Monna Lisa v určenou dobu ještě se nevrátí. Časně z rána přibyl do Florencie.

Podzimní, kalné, vlhké vzezření města zdálo se mu sympatické a neobyčejně milé a příbuzné, připomínajíc mu Monnu Giocondu. Též den byl její, mlhavý, tichý, s vlhce kalnou, jakoby podvodní září sluneční, jež ženským obličejům dodávala tak zvláštní krásy.

Netázal se již sám sebe, jaké bude jejich setkání, co jí řekne, co učiní, aby už nikdy od ní se neodloučil, aby manželka messira Giocondo byla jeho jedinou, nerozlučnou přítelkyní. Věděl, že vše přijde samo sebou, že těžké stane se lehkým, nemožné možným — jen až se shledají.

„Hlavní věcí jest nemysliti na to, pak zdaří se všecko lépe," opakoval slova Rafaelova. „Zeptám se jí, a ona mi nyní řekne, čeho tehdy nemohla dokončiti — čeho kromě zvědavosti je třeba, abychom vnikli v poslední a snad nejzázračnější tajemství Jeskyně."

Duši jeho naplňovala taková radost, jakoby mu nebylo čtyřiapadesát, nýbrž jen šestnácte let, jakoby ještě celý život ležel před ním. Jen v nejhlubším koutě jeho srdce, kam nemohl vniknouti ani jediný paprsek poznání, chvělo se temné tušení.

Šel k Niccolovi, aby mu odevzdal úřední papíry a výkresy k vykopávkám. K messiru Giocondovi chtěl jíti druhého dne; avšak nezdržel se a umínil si, že ještě téhož večera, až půjde od Machiavelliho, zastaví se v jejich domě na Lungarno della Grazie, a vrátného, sluhy nebo podomka se zeptá, vrátilo-li se již panstvo a jak se má.

Leonardo šel po via Tornabuoni k mostu Santa Trinità, touž cestou, avšak opačným směrem, jako poslední noci před odjezdem. Počasí k večeru náhle se změnilo, jak ve Florencii často se stává. Z údolí Munione zavanul studený, pronikavý severák. Vrcholky Mugella zbělely, jakoby jíní učinilo z nich starce. Počalo pršet. Z mraků, které jako protržená záclona jevily na obzoru úzký proužek modrého nebe, vydral se náhle paprsek sluneční a osvítil špinavé, mokré ulice, lesknoucí se střechy a obličeje lidské měděně žlutou, chladnou září. Déšť podobal se jemnému měděnému prachu. A v dáli kdesi blýštěly se tabule oken jako rozžhavené uhlí.

Na mostě, proti kostelu Santa Trinità, na rohu nábřeží a via Tornabuoni, zdvihal se mocný Palazzo Spini, vystavěný z hnědošedých, neotesaných kamenů, jenž zamřížovanými okny a cimbuřím podobal se středověké pevnosti. Dole podle zdí, jako u mnohých starých paláců florentských, táhla se dlouhá řada kamenných lavic. Sedávali zde měšťané každého věku a stavu, aby hráli v šach aneb v kostky, a aby se bavili o státních záležitostech a novinkách. V zimě vyhřívali se zde na slunci, v létě odpočívali tu v chládku. Na



A. RENOIR.
PODOBIZNA
RODINY CH.



A. RENOIR.
PODOBIZNA
DĚVČÁTKA.

nábřežní straně paláce bylo nad těmito lavicemi cihlové ústřeší na malých sloupech, jakýsi druh loggie.

Když Leonardo kráčel podle této podsíně, zpozoroval společnost lidí, jež znal jen velmi povrchně. Někteří seděli, jiní stáli, všichni však bavili se tak horlivě, že ani nepozorovali prudkých závanů větru, deštěm promísených. „Messire, messire Leonardo!“ křičeli na něho. „Prosím, pojďte sem, rozsuďte naši při.“

Zastavil se.

Hádali se o některá záhadná místa „Božské komedie“ ve čtyřiatřicátém zpěvu Pekla, kde básník vypravuje o obru Disovi, který až do poloviny prsou trčí v ledu na samém dně Prokleté Studně, že jest to vůdce padlých andělů, „Král Bolestiplné Říše“. Tři obličeje má na hlavě — černý, krvavě červený a žlutý, jako pekelný odlesk božské bytosti Nejsvětější Trojice. V každých ústech věčně drtí zuby jednoho hříšníka: v černých Jidáše Iškariotského, v červených Bruta, ve žlutých Cassia. Hádali se, proč Dante přisoudil téměř týž trest tomu, kdo vzbouřil se proti člověku-bohu, vrahovi Julia Cesara, a tomu, kdo zradil Boha-člověka. Jediný rozdíl trestu byl, že Brutus visel hlavou dolů, nohy maje mezi zuby obra Disa, kdežto Jidáš měl v ústech Disových hlavu a nohy mu vyčnívaly. Jedni vykládali, že Dante, horlivý Ghibellin, zastance císařovy moci proti světskému vladařství papežovu, pokládal Římské Císařství za právě tak anebo téměř právě tak posvátné a nutné k záchraně a spáse světa, jako Římskou Církev. Jiní mínili, že podobný výklad hraničí s kacířstvím a neodpovídá křesťanskému duchu nejbohabojnějšího básníka. Čím více se hádali, tím záhadnějším zdálo se jim tajemství básníkovo.

Zatím co starý, bohatý česač vlny podrobně vykládal umělci předmět sporu, Leonardo přimhouřiv oči před větrem hleděl do dáli, směrem k nábřeží Lungarno Acciajo, odkud těžkou, neobratnou, téměř medvědí chůzí přicházel muž nedbale a chudě oděný. Byl kostnatý a hubený, měl velikou hlavu s černými, hrubými vlasy, malou, řídkou kozí bradku, odstávající uši a plochý obličej s vyčnívajícími lícními kostmi. Byl to Michelangelo Buonarotti. Zvláštního, téměř odpuzujícího rysu dodával obličeji jeho zlomený a rozpláclý nos, který mu v mládí rozbil v hádce pěstí jakýsi sochař, jehož pohněval zlomyslnými žerty. Zapálená, téměř bezřasá víčka oční byla zarudlá, protože nespokojiv se denní prací, pracoval i v noci. K tomu účelu upevňoval si na čelo malou, kulatou svítilnu, jež činila jej podobným Kyklopovi s ohnivým okem prostřed čela, který ryje se v podzemní temnotě a s hluchým, medvědím mručením údery železného kladiva zuřivě zápasí s kamenem.

„Co tomu říkáte, messire?“ naléhali hádající se na Leonarda.

Tento stále ještě doufal, že jeho spor s Buonarottim zakončí se smírem. Za své nepřítomnosti ve Florencii vzpomínal málo na tento spor, ba zapomněl skoro, že vůbec se někdy něco stalo. Takový klid a taková jasnost naplňovaly nyní jeho duši, že byl připraven pozdraviti svého protivníka tak přívětivými slovy, až Michelangelo dle jeho mínění pozná jeho úmysl.

„Jak jsem slyšel, messir Buonarotti je velkým znalcem Danta Alighieriho,“ pravil Leonardo, ukazuje na Michelangela se zdvořilou a klidnou tváří, „může vám ono místo vysvětliti lépe, než já.“

Michelangelo, dle svého zvyku, kráčel se svěšenou hlavou, neohlížeje se na levo ani na pravo, a nezpozoroval, že přišel až k oné společnosti. Když zaslechl své jméno z úst Leonardových, zastavil se a povznesl hlavu.

Rozpačitý, nesmělý, téměř liduplachý, neměl rád, když lidé naň se dívali; nezapomněl nikdy na svůj znetvořený obličej, mučivě se zaň styděl, protože se mu zdálo, jakoby všichni tropili si z něj proto šašky.

Neočekávaně překvapen, byl první chvíli velmi rozpačit; pohlédl na všecky nedůvěřivým pohledem svých malých, žlutohnědých očí a zamrkal bezradně svými zapálenými víčky, zavíraje je chorobně před sluncem i před lidskými zraky.

Avšak když zpozoroval jasný úsměv svého protivníka a jeho bezděčně s vysoka hledící pohled — Leonardo byl vyššího vzrůstu, než Michelangelo — nesmělost jeho, jak často se stává, změnila se v zuřivost. Dlouho nemohl pronésti slova. Jeho obličej bledl a rděl se. Konečně vyrazil s namáháním a dušeným, sípavým hlasem:

„Vylož to sám! Tobě patří knihy do ruky. Tobě, nejmoudřejšímu z lidí, jenž oddal se vykleštěným Lombarďanům, jenž po šestnáct let obíral se hliněným kolossem a ani nedokázal odliti jej v kovu, —

jenž poskvrněn hanbou všeho musí zanechati . . .“

Cítil, že neříkal pravého, že nemohl nalézti dosti urážlivých slov, aby snížil svého protivníka.

Všickni mlčeli a zvědavě pohlíželi na oba umělce.

Leonardo neodpověděl slova. Oba dívali se chvíli na sebe — jeden s oním mírným úsměvem, který nyní měnil se ve výraz překvapení a zármutku, druhý s pohrdlivým výsměškem, jenž se mu nedařil, nýbrž jen obličej jeho křečovitě stahoval a ještě více netvořil.

Vůči zuřivé síle Buonarottiho mírná, jakoby ženská krása Leonardova zdála se nekonečnou slabostí.

Leonardo měl kresbu, představující boj Draka se Lvem. Okřídlený had, kníže vzdušných výšin, přemohl bezkřídlého knížete země. Co nyní odehrálo se mezi nimi proti jejich vůli a proti jejich vědomí, podobalo se tomuto boji.

Náhle Leonardo pocítil, že Monna Lisa má pravdu, že protivník jeho neodpustí mu nikdy „tohoto klidu, mocnějšího než bouře“.

Michelangelo chtěl ještě něco připojiti, ale mávl jen rukou, rychle se obrátil a odcházel těžkými kroky, neobratnou, medvědí svou chůzí, přitlumeně a nesrozumitelně si pobručuje. Svěsil hlavu, sehnul záda, jakoby na jeho ramenou spočívalo obrovské břemeno. Brzy zmizel zrakům, jakoby se byl rozplynul v kalném, ohnivě měděném poprašku dešťovém, v zlověstných paprscích slunce.

Také Leonardo pokračoval v cestě. Na mostě dohonil jej kdosi ze shromáždění před Palazzo Spini — neklidný, špinavý člověk, jenž se podobal židovi, ačkoli byl Florenťan nejčistší krve. Leonardo nepamatoval se na tohoto muže, neznal jeho jména, věděl jen, že je to zlý pletichář.

Na mostě vanul vítr ještě hůře, fičel mimo uši a hnal chodcům do tváří ledové jehly. Vlny řeky, jež táhly k nízkému slunci v dáli zapadajícímu, pod nízkým, temným, jakoby kamenným nebem podobaly se podzemnímu proudu roztavené mědi.

Leonardo šel po úzkém, suchém chodníku, nevšímaje si svého průvodce, jenž běžel za ním, tápal v blátě, jako pes kolem něho poskakoval, pohlížel mu do očí a snažil se zapřísti hovor o Michelangelovi. Bylo zřejmo, že si přeje uloviti některé slovo Leonardovo, aby je donesl jeho protivníkovi a rozhlásil po městě. Leonardo však mlčel.

„Řekněte mi, messire,“ dotěrný člověk neustával, „že jste ještě asi nedokončil podobizny Monny Giocondy?“

„Nedokončil,“ odvětil Leonardo hněvivě. „Co je vám po tom?“

„Vlastně nic. Ptal jsem se jen tak. Ale, když tak člověk přemýšlí, tři léta již moříte se tím obrazem, a ještě jste ho nedokončil. Ale nám, nezasvěcencům, zdá se pomysliti,“ připojil, usmívaje se podlízavě, už nyní tak dokonalý, jak vůbec možno jen.

Leonardo pohlédl naň s ošklivostí. Tento špinavý člověk zdál se mu tak odporným, že nejraději byl by jej uchopil za límec a shodil do řeky.

„Co bude nyní s obrazem,“ tázal se neunavný průvodce. „Anebo nevíte ještě nic, messire Leonardo?“

Očividně protahoval slova a přežvykoval je; měl něco za lubem.

Umělec přes svůj odpor pocítil náhle neznámou bázeň před svým soudruhem, jakoby tělo jeho bylo slizké a mělo pohyblivé údy jako tělo hmyzu. Také on již asi něco zpozoroval. Stal se ještě podobnějším židovi, ruce se mu zachvěly, oči zakoulely.

„Ach, Bože, ovšem, vždyť jste teprve dnes ráno přijel i nemůžete ani nic vědět. Představte si, jaké neštěstí — ubohý messir Giocondo! Po třetí ovdověl! Už je tomu měsíc, co Monna Lisa zesnula v Pánu.“

Leonardovi zatmělo se před očima. Chvíli se mu zdálo, že klesne. Člověk vpíjel se v něho bodavýma očima.

Leonardo však vzpamatoval se nadlidskou silou — zbledl jen, ale tahy jeho obličeje neprozradily ničeho. Jeho průvodce alespoň nemohl nic objeviti.

Cítě, že jest sklamán a zapadnuv na Piazza Frescobaldi až po kotníky do mazlavého bláta, nešel dále.

Když Leonardo nabyl úplného vědomí, první jeho myšlenkou bylo, že onen pletichář lhal, že zúmyslně vymyslil si tuto bájku, aby spatřil dojem, jaký v něm vyvolá, a aby pak mohl všude to vyprávět a připojiti látku k dávno již kolujícím pověstem o milostném poměru Leonardově s Monnou Lisou.

Pravdě smrti, jako vždy v prvou chvíli, nemohl uvěřiti.

Téhož večera však dověděl se všeho. Na zpáteční cestě z Kalabrie, kde messir Francesco výhodně uspořádal své obchody,



A. RENOIR.
AU CAFÉ
CONCERT.

A. RENOIR.
V BESÍDCE.





RENOIR.
STUDIE.

uzavřev mezi jiným dodávku surových koží ovčích do Florencie, v pustém, malém městečku Lagonegro zemřela Monna Lisa dle jedněch malarií, dle jiných nakažlivou nemocí krční.

* * *

Práce na kanálu, který měl odvést Arno od Pisy, skončily nepěkně, potupným nezdarem.

Podzimní povodeň zničila započaté dílo, a nížina kdysi kvetoucí proměnila se ve hnijící močály, v nichž dělníci mřeli zimnicí. Nesmírná práce, peníze, lidské životy obětovány byly nadarmo.

Ferrarští vodní stavitelé svalovali vinu na Soderiniho, Machiavelliho a Leonarda. Známí na ulici odvraceli se od nich a nepozdravovali jich. Niccolò roznemohl se zármutkem a hanbou.

Dva roky před tím zemřel Leonardův otec.

„Dne 9. července 1504. ve středu o sedmé hodině večerní“, napsal Leo-



A. RENOIR.
NAHÁ ŽENA.

nardo s obvyklou stručností do svého denníku, „zemřel můj otec, Ser Piero de Vinci, notář, v zámku podestově. Bylo mu osmdesát let. Zanechal deset dětí mužského a dvě ženského pohlaví.“

Ser Piero projevil častěji před svědky úmysl zanechati svému nemanželskému prvorozenci, Leonardovi, stejný díl jako ostatním dětem. Buď že změnil před smrtí svůj úmysl, buď že synové nechtěli splniti vůli otce svého, zkrátka prohlásili, že Leonardovi, jako nemanželskému synovi, nenáleží podílu v dědictví. Jeden z lichvářů, u něhož Leonardo vypůjčil si peníze na toto dědictví, obratný žid, navrhl mu, aby ve sporu s bratry postoupil mu svoje práva. Ačkoliv nenáviděl rodinné různice a soudní vyjednávání, přece tehdejší zlá peněžní situace jeho přinutila jej, přijati tento návrh. Nastal proces o tři sta zlatých, jenž vlekl se šest let. Bratři využitkovali všeobecné rozmrzelosti na Leonarda, lili olej do ohně, vinili jej z kouzelnictví, z bezbožství, z vlastizrady pro



RENOIR.
SESTRY.

Cesara Borgiu, ze znesvěcování křesťanských hrobů, z nichž vykopával mrtvoly k pitvám anatomickým, a obnovili po pětadvacet let již zmlklý klep o jeho nepřirozených neřestech; hanobili též památku zemřelé jeho matky, Kateřiny Acchattabrigy.

Ke všem těmto nepříjemnostem připojil se ještě nezdar s jeho obrazem v Sále Radním.

Náklonnost k otálení, jež dovolovalo při malbě na stěně použíti olejových barev, a odpor k pravidelné rychlé práci, jíž vyžadovaly barvy vodové, byly v Leonardovi tak silné, že přes nezdařený pokus s Večeří Páně rozhodl se namalovati „Bitvu u Anghiari“ také olejovými barvami, ovšem, jak se domníval, mnohem dokonalejšími.

Když byl s prací do polovice hotov, rozžehl před obrazem v železné pánvi velký oheň, aby novým způsobem, který sám vynalezl, urychlil vsakování barev do pačoku, avšak brzy se přesvědčil, že



A. RENOIR.
PODOBIZNA
MALÍŘE
SISLEYE.

teplo působí pouze na dolejší část obrazu, kdežto v části hořejší, ohně vzdálené, neuschly ani barvy, ani lak.

Po mnoha marných zkouškách přesvědčil se konečně, že druhý tento pokus, užíti k nástěnné malbě olejových barev, nezdařil se, právě jako první, že „Bitva u Anghiari“ zasvěcena je zkáze právě jako „Večeře Páně“, a že dle slov Buonarottiho „poskvrněn hanbou, všeho musí zanechati“.

Obraz v Sále Radním rozlaďoval jej ještě více, než práce na kanálu pisanském a rozepře s bratry.

Soderini mučil jej kancelářsky přesnými požadavky, aby provedl zakázku, dokončil práci v určenou lhůtu; hrozil mu konvenční pokutou. Když však viděl, že to nic nepomáhá, vinil jej veřejně ze zrady, ze zpronevěry státních peněz. Ale když Leonardo vypůjčil si od přátel peníze a nabídl, že vrátí vše, co od důchodenského úřadu dostal, Soderini zdráhal se přijati to.



A. RENOIR.
KVĚTINY.

Mezitím ve Florencii z ruky do ruky šel dopis gonfalonierův florentskému vyslanci v Miláně. Rozšiřovali jej přátelé Buonarottiho. Vyslanec usiloval o dovolenou Leonardovu. Chtěl jej získati pro místodržitele francouzského krále v Lombardii, jímž byl Charles d'Amboise.

„Jednání Leonardovo", stálo mezi jiným v tomto dopisu, „není slušné. Přijav velké sumy závdavkem, zanechal práce sotva započaté a zachoval se v této záležitosti jako zrádce Republiky".

Jednou v zimní noci seděl Leonardo samoten ve své pracovně. Vichřice hučela v krbu. Stěny domu se chvěly; světlo plápolalo; moly rozežraný, vycpaný pták, model létacího stroje, visící na příčném trámu, houpal se sem tam, jakoby se chystal vzlétnouti; v rohu nad svazky Plinia nepokojně pobíhal známý pavouk ve své pavučině. Krůpěje deště a rozměklé vločky sněhové bily do oken, bily jakoby někdo tichounce klepal. Po



A. RENOIR. NA KVETOUCÍ LOUCE.

dni, stráveném ve všedních strastech o domácnost, cítil se Leonardo tak unavený a vysílený, jakoby strávil noc horečných snů. Snažil se pokračovati v dávno započaté práci: vyzkoumati zákony pohybu těles na nakloněné rovině. Potom začal kresliti karikaturu stařeny s malým, jako bradavka vyhrnutým nosem, s očkama jako u vepře a s mocným, strašidelně svislým vrchním rtem. Snažil se čísti, ale vše padalo mu z rukou. Spáti se mu nechtělo, a před ním byla celá noc. Rozhlédl se, zrak jeho padl na hromady starých, zaprášených knih. na křivule, baňky a na sklenice s bledými zrůdami v líhu, na měděné quadranty, na mechanické, astronomické, fysikální, hydraulické, optické a anatomické nástroje — a nevýslovný odpor naplnil jeho duši.

Nepodobal-li se sám onomu starému pavouku v temném koutě nad knihami, páchnoucími plísní, nad kostmi lidské kostry a mrtvými součástkami neživých strojů? Co naň v životě čekalo, co jej



RENOIR.
KANÁL.

dělilo od smrti, kromě několika archů papíru, jež vyplní značkami nikomu srozumitelných písmen? — Vzpomněl si, jak v dětství na Monte Albanu naslouchal křiku letících jeřábů, vdechuje pryskyřičnou vůni rostlin a pohlížeje na Florencii, jež ve sluneční páře se mu zdála průhledně fialovou jako ametyst, a tak malou, že všecka měla dosti místa mezi dvěma keři, které pokrývaly sráz této hory a kvetly zlatě na jaře. Tehdy byl šťasten; nic nevěděl, na nic nemyslil.

Což celý jeho život byl by opravdu jen klamem? Což by nebyla veliká láska dcerou velikého poznání? Poslouchal jak bouře hučela, svištěla a skučela. Napadla mu slova Machiavellova: „Nejhorší na světě nejsou starosti, nemoci, ani nouze, ani zármutek — nýbrž nuda“

Nelidské hlasy nočního větru mluvily o věcech pochopitelných lidskému srdci, o příbuzném a nevyhnutelném — o poslední osamělosti v strašné, slepé temnotě, v lůně otce všeho, co jest, v lůně bývalého Chaosu — o nekonečné nudě a smutku světa.

Vstal, vzal světlo, otevřel dvéře do vedlejšího pokoje, vstoupil, přiblížil se k obrazu, jenž stál na trínohém stojanu, tkaninou s těžkými záhyby zakryt jako rubášem, a sňal tuto roušku.

Byla to podobizna Monny Lisy Giocondy.

Ode dne, kdy naposledy na ní maloval, od posledního jejich shledání, nebyl jí odhalil. Nyní zdálo se mu, že vidí ji poprvé. Cítil takovou moc ve výrazu tohoto obličeje, že jej zamrazilo před vlastním jeho dílem. Napadly mu pověrečné pověsti o očarovaných obrazech, které, propíchneme-li je jehlou, působí smrt zobrazeného. Zde, pomyslil si, bylo tomu naopak: uloupil živé život, aby jej dal mrtvé. Vše bylo na ní jasné a přesné do posledního záhybu jejího šatu, do malých křížků jemného, květovaného vyšívání, které zahalovalo její bílá ňadra ve výstřihu tmavého oděvu. Zdálo se, že při bedlivém pohledu možno pozorovati oddech prsou,

RENOIR.
STUDIE.



tep krve v malých jamkách na krku a každou změnu tahů v obličeji.

A zároveň přece byla přízračně daleká, cizí, pradávnější ve svém nesmrtelném mládí, než nejprve stvořená tělesa basaltových skal, jež bylo viděti v pozadí obrazu — vzdušně modravé, stalaktitům podobné hory vezdejšího dávno uhaslého světa. Křivky potoků mezi skalami připomínaly křivky jejích rtů s věčným úsměvem. A vlny vlasů padaly zpod průhledného, tmavého závoje těmitéž zákony božské mechaniky, jako vlny vody.

Teprve nyní, jakoby její smrt byla mu otevřela oči, pochopil, že vše, co s takovou nenasytnou zvědavostí hledal v přírodě, obsahoval již obličej Monny Lisy; pochopil, že tajemství Stvoření a Světa je tajemstvím Monny Lisy. A nyní nezkoumal on ji, nýbrž ona jeho. Co znamenají tyto pohledy, které odrážely se v jeho duši a prohlubovaly se v ní jako v zrcadle, až do nekonečnosti? Opakují mu, co nevyslovila při posledním jejich shledání: že je třeba ještě něčeho jiného, většího, aby bylo možno vniknouti v poslední a snad nejzázračnější tajemství Jeskyně? Aneb byl to lhostejný úsměv Vševědoucnosti, s nímž shlíží mrtví na živé? Cítil, že její smrt nebyla nahodilostí — že, kdyby byl chtěl, byl by ji mohl zachránit. Ještě nikdy, zdálo se mu, nehleděl tak zpříma a blízko smrti v tvář. Pod chladným a laskavým pohledem Monny Giocondy stuhlo srdce jeho v led. Poprvé ve svém životě odstoupil od propasti, aniž by se byl do ní podíval — nechtěl ničeho věděti.

Spěšně jako zloděj spustil rubáši podobnou roušku s těžkými záhyby na její obličej.

* * *

Na jaře na naléhání francouzského místodržitele Charlesa d'Amboise obdržel Leonardo tříměsíční dovolenou a vydal se na cestu do Milána.

Byl rád, že může opustiti domov. Nestálý, bezpřístřešný vyhnanec jako před pětadvaceti léty spatřil zasněžené vrcholky alpské, jež týčily se nad zelenou rovinu Lombardskou.



JORIS KARL HUYSMANS.

Zemřel 12. května 1907.

V pracích svých počátků a svého prvního období, tak v *Les Soeurs Vatard,* v *En ménage,* v *A veau-l'eau,* jest Huysmans v některém smyslu důslednějším a hlubším naturalistou než Zola, z něhož vychází. Důslednějším: Huysmans potlačuje všecky lyrické živly života, všecky elementy expanse a nadšení, byť jím bylo třebas jen opojení smyslné; jest úplně prost všeho entusiasmu ideového, jakým šumí a vře neustále Zola: v Huysmansovi není ani stopy po Zolově myšlenkovém optimismu, jaký proniká neustále, a často i proti jeho vůli, v jeho dílo z jeho víry ve vědu, z jeho náboženského materialismu a rudimentérního pantheismu. A hlubším jest naturalism Huysmansův než Zolův v tom, že jest jednotnější a umělecky celejší, ryzejší: nalézá svůj pathos v sobě samém, ve své inspiraci ryze umělecké; nebere útočiště k tendenci vnější, k deklamaci, k níž utíká se tak často Zola. Umění Huysmansovo v prvních jeho dílech jest úzké, není pochyby, ale jest při tom své, opravdové, krajně poctivé — a v tom jest již zárodek jeho příští velikosti.

První díla Huysmansova nejsou docela ničím pracemi románovými nebo povídkovými, jak jim rozuměla současná poetika. Žádné fabulace, žádného vypravovatelského toku a gracie, žádného děje, žádné románové zápletky: nic než malířské studie úžasné síly oka, syrové, rudimentérní. Úmyslný a chtěný primitivism, vyhýbání se každému *hotovému* stylu, vší komposici, všemu, co by se dalo etiketovat jako literární trik nebo schema, všemu, co by se, byť z daleka, podobalo některému literárnímu genru, očíslovanému a zařaděnému v literárni poetice nebo v literární historii — a právě proto styl a velikost, byť zárodečná: velikost nutnosti, zoufalé a logicky, rozumově nepřebrané a neutříděné pravdy, která jest tu viděna tak naléhavě, až se stává snovou horečkou a hallucinací. Z celého mozku žije tu vlastně jen zrak, ale žije životem až strašidelně vášnivým: vidíte, že pohltil všecky ostatní schopnosti a síly duševní a že je, do některého stupně alespoň, nahražuje. Tomuto zraku není neživých věcí, není dvou *stejných* věcí: vniká do nich, rozlišuje je, charakterisuje je v jejich jedinečnosti a výraznosti, odkrývá jich celý život, píše několika adjektivy jejich skrytý román.

V těchto románech není místa ještě pro člověka, pro duši lidskou. Celý osud člověkův jest zde *nuda,* zoufalá, bezútěšná nuda, tupý trud, bědná a zoufalá nicotnost a pustá malost. Všecky osoby Huysmansovy v prvních románech jsou loutkami ani ne osudu, ale náhody, hloupé a prázdné náhody — čehosi naprosto negativného. Několik setkání s prázdnými, ničemnými, hloupými a bezvýznamnými panáky — toť celý obsah života v prvních románech Huysmansových. Život, toť není nic jiného než látka k nudě — o to jediné stará se život i svět. Slovo filosofovo: nemůže se ti nic přihodit, co by stálo opravdu za řeč — jest tu interpretováno v nejužším a nejironičtějším smyslu.

Již tyto první práce Huysmansovy mají svůj pathos, misanthropický, nenávistný, ironický pathos, ale pathos ten jest zcela *věcný, immanentní.* Vezměte třebas román „En ménage“. Jaká bezútěšná misanthropie, jaké štítivé opovržení člověkem visí nad ním! Stará historie nevěry manželské — ale jak nově pojatá a cítěná. Muž překvapí u ženy milence a rozumí se konvence, společenský zvyk ukládá mu, aby se rozčilil a od ženy odloučil. Činí také namáhavé pokusy o to: chce žíti starým mládeneckým životem. Ale jak jest mu to obtížné! Jak těžké, vymknouti se zvyku, vésti nový nepohodlný život! A tak končí všecko zbabělostí mužovou: muž odpouští z pohodlí, z lenosti, ze slabosti, a žena také nepřestoupila věrnost z vášně, silnou vůlí, vědomě, z touhy po něčem novém nebo krásném, ne: podobna muži hřeší z hlouposti, slabosti, lenosti. Dvě lidské nully, z nichž jedna liší se od druhé jen *zcela jemnou nuancí* hlouposti, ničemnosti a zbabělosti — toť celý román Huysmansův. Ale jaká hořkost, jaký zoufalý pessimismus jest tu ne z vnějška vdeklamován, ale v samé struktuře, v samé methodě, jakou se zde vidí, soudí, váží a hodnotí věci lidského života! Člověk není než loutka náhody, zvykové zvíře, soumar, osud lidský řada ničemných náhod, charakter lidský hrstka bláta a zbabělosti, mnoho špíny a několik kapek krve a slzí.

A stejná jest struktura „A veau l'eau“. Náhody a slabosti na samé mezi směšnosti, ale rekovi, žalostnému neurasthenikovi, znamenají celý a doslovný tragický osud.

Není hned tak ironičtějších prací nad tyto dvě práce Huysmansovy. Ironie, ne jak rozumí se jí u nás, posměšná satira, karrikující úmyslnost, nýbrž ironie jako zorný úhel duše, jako inspirace a pathos. Ironie Huysmansova jest *zcela umělecká,* objektivná, immanentní — jest samou logikou práce, nevtíravou, kterou si musí odvoditi sám čtenář. Je-li naturalistická koncepce světa a člověka správna, soudí Huysmans, pak jsou takové její závěry. Žije-li se život hmotně a vidí-li se hmotně, hle, *takové* jest pak jeho seřetězení, *taková* jeho perspektiva!

Ironií vstupuje metafysický živel do díla Huysmansova: s počátku pouhým konstatováním nedostatečností života, stává se později soudem, kriteriem. Jako u Pascala, jako u Kierkegaarda jest ironie i u Huysmanse přechodem k náboženskému cítění, k náboženskému hodnocení. Huysmans nikdy nezapřel svých prvních naturalistických prací: byly mu *správny,* ale nebyly mu *pravdivy.* Podávaly pravdy jen půli, pouhý předpoklad jistoty: skutečnost; byly pravdivy jako východisko, ne jako cíl.

Vlastního náboženského dramatu Huysmans nepodal: byl k tomu založen příliš nedramaticky; byl příliš popisný i v době svého spiritualismu a mysticismu. Zůstal v podstatě naturalistou i ve svém druhém období: naturalistou mysticismu. Intellekt byl slabším živlem jeho duše. Jeho vývoj náboženský, jeho konverse jest daleko spíše otázkou sensibility, otázkou nervů než otázkou ducha. Ani v náboženské sféře nevystupuje úplně z negativnosti. Co hledá v náboženství, jest hlavně *klid* — kdežto nejvyšším duchům, vlastním geniům náboženským náboženství bylo vždy nesmírným podobenstvím *boje a zápasu,* nejsilnějšího, nejosudnějšího zápasu o nejvyšší hodnoty života i smrti. Huysmans vchází v náboženství jako člověk unavený, umdlelý, rozedraný světem, zhnusený ošklivostmi, nízkostmi, podlostmi moderního, průmyslného, „zamerikanisovaného“, zdemokratisovaného života. Jeho náboženská nálada má již tím cosi misanthropického, soumrakového. Co vede jej v církev, jest její veliké umění, umění hmotné i duchové, tvárné i hudební, umění středověkých gotických katedrál, umění duchové meditace, umění askese smyslové, umění ducha sestředěného v ticho a odvráceného od každé utilitaristické idee. Huysmans jest i po svojí konversi člověkem umělecky zvídavým, kterému jest process důležitější než resultát. Ani poslední knihy jeho — uvádím třeba jen *L'Oblat* — nejsou prosty čehosi dusného a zrazeného v inspiraci; ani nyní, po svém obrácení, nepřekonal básník ironie; vyšlehuje, třebas zdušena, občas pekelnými plamínky a ukazuje, že ani zde nedostal se Huysmans z negace; veliká duchová harmonie, o níž snil básník, neklene se ani nad těmito díly; jakási bezútěšná atmosfera rozčarování, třebas nepřiznávaného, leží i nad těmito knihami. Rozhodně nejsou jeho poslední díla inspirována tou bezpečnou radostí, tím sladkým a naivním veselím spaseného srdce, z něhož činil sv. František z Assisi kanonickou povinnost.

Zdá se mně, že psychologický výklad tohoto náboženského rozčarování Huys-

mansova jest v jeho výlučném uměleckém smyslu: Huysmansovi bylo umění samo, výtvarné i slovné, příliš náboženstvím, aby vedle něho mohl svým srdcem, posledními jeho kořeny, náležeti náboženství ve vlastním smyslu. Ale na druhé straně jest patrno, že nejde Huysmansovi v jeho náboženských románech o estétskou hru; nikoliv: zápas jeho o boha jest vážný a opravdový, jest však veden spíše lyricky než dramaticky a účastní se v něm daleko víc nervy a sensibilita než vlastní duchové síly lidské. Přes to jsou v těchto románech Huysmansových strany velikého zjitřeného pathosu, kde básník cítí paradox náboženské logiky, strany, jimiž chvěje něco z toho šílenství, které přepadalo vždycky veliké duše, plující k této Ultima Thule. Durtalovo obrácení děje se paradoxní logikou nemoci, vine se křivolakým tokem, plno odskoků a zvratů, krisí a recidiv, agonie i rekonvalescence. Ale rozum, intellekt není účasten v těchto dílech než jako cosi, co musí býti překonáno; „credo quia absurdum", jest zde posledním zaklínadlem. Rozum tíží a trudí básníka, unaveného racionalismem a zhnuseného utilitarismem svojí doby, a básník touží, třebas často ne dost uvědoměle, po tom, jak jej uspati. Ale rozum špatně uspaný zdvihá se často ze sna, týčí odbojnou hlavu a mručí svoje námitky — dále se nedostává: nemá ani dost síly k otevřené revoltě, ani dost slabosti k úplnému zmlknutí. Odtud onen dojem obojakosti a jakési dusné, těžké atmosfery, která leží i na dílech konverse Huysmansovy: nevyvázli jsme ani zde ze sféry ironické necelosti a utajených protikladů; jsou jen umlčeny, nejsou vyrovnány a rozvedeny; každou chvíli mohou se otevříti znova pod našima nohama. V náboženských románech Huysmansových jsme daleci náboženského klassicismu, třebas Pascalova, v němž myšlenka, domyšlená ovšem do posledních důsledků, byla spojenkyní a podporou víry. V románech Huysmansových vyslovil se bezděky typický agnosticism moderní se svojí latentní ironií i svými reservacemi.

Na cestě k náboženským románům Huysmansovým leží veledílo ironie, kniha jedinečné hrůzy, rozšklebená maska a nedopověděný symbol, *A rebours*. Člověk, který ji napsal, stál již mimo svoji dobu: měl k ní pathos distance, abych užil slova Nietzschova. Zvážil všecky její hodnoty a shledal je lehkými, lehčími než pošetilosti sprahlé obraznosti člověka neposvěceného snem nebo geniem, který chce jako epikurejec materialisovat svoje fantasie a dochází jen k absurdnostem. Člověk, který napsal tuto knihu, stvořil si novou perspektivu, nové hodnocení, novou logiku: jimi nazírán jevil se mu život doby v pitvornosti půl strašidelné, půl komické... celý moderní svět dokazoval mu v příšerné posunčině jen svoji absurdnost. A tak stojí tu tato kniha se svým tupým sfingovitým úsměvem jako strážkyně na prahu nejzprahlejší pouště lidského srdce ... srdce, vedle něhož i nejtemnější a nejzločinnější duše starých věků jsou loukami vodou svlažovanými ... srdce typického moderního člověka. „A rebours" jest mostem zavěšeným nad propastí, mostem do jiných světů; jeho ironie jest tak grandiosní, že vede rovnou ke spiritualismu, že vyvolává přímo ospravedlnění náboženské.

Là-Bas jest tohoto náboženského světa infernem: velebáseň lidské perversity, pandaemonium duší rozvrácených a zvrhlých, čarodějný sabbath zla, které žádá mučivě neustále a neustále stupňování a nenalézá ho. Pošpiněné a ohořelé, ďábelskými spáry rozervané listy ubohé lidské duše, neposvěcené milostí a raněné chimaerou, která ryje v sobě a žádá absolutno rozkoše a hrůzy od lidské časnosti. A svědectví, které vydává zoufalství *quand-même,* všemu na vzdory, čistému světu dokonalosti a rajské krásy; satanismus dle Huysmanse jest jen výraz zoufalství z toho, že světectví jest položeno tak vysoko a tak těžko dostupno. Krajní paroxysmus vášně, s jakou satanism se rouhá, s jakou chce popírat, *potvrzuje* svět nebeských hodnot; satanism předpokládá víru, vede ke katolicismu; vyskytuje-li se dnes, jest pomstou tupému materialismu doby, který chtěl nasytit duši chlebem místo slovem. A vedle toho apologie středověku, hymnus tomuto věku prohlašovanému za temný, kdežto jest jen neznámý, obdiv středověké lidové duši, která dovede se modlit i za takového zločince, jakým byl maršál Gilles de Rais.

En Route jest eposem trnité cesty Durtalovy za konversí, za milostí boží, za vnitřním zázrakem. Tajemný svět středověké mystiky otevřel se Durtalovi; studuje životy světců, píše život svaté Lydwiny, medituje o tajemstvích vnitřního života,

touží po daru pokory a naivní dětské víry, chvěje se jako stéblo trávy ve vášnivé bouři starých, přísných a velikých svatých melodií, zmírá drcen silou tohoto ryzího církevního umění, zdvihá se ožehnut jeho očistným ohněm k novému doufání... dlouhá psychologická Odyssea pochyb, nadějí, touhy i zkrušení, ironie a skepse, i mystického vzletu a nového ochabnutí až po konečný zázrak, který se na něm naplní po přistoupení k stolu božímu. Durtal jest prochvěn jistotou svojí konverse, prozářen vnitřním světlem, v kterém zmírá každá pochyba.

Proměniti tento zázrak v methodu, vynésti svoje štěstí z trappistické samoty neseslabeno do světa, učiniti z něho poklad běžného denního života bylo cílem následujících knih, *La Cathédrale* a *L'Oblat*, cílem jen zpola dosaženým. Chvilková mystická extase, zdá se, nemohla ani Huysmansovi býti denním chlebem života, třebas o to zápasil sebe poctivěji. V obou dílech noří se básník do církevního života, uměleckého i mnišského, objevuje v něm hluboké prameny krásy, zdroje nové inspirace, celou soustavu duchového života, hlásaného prostředky hmotnými a tvárnými... ale přicházejí i chvíle mdloby a slabosti – hlásí se místy jasně v *L'Oblat* — chvíle revoltujícího rozumu nebo revoltujícího srdce, kterému nepostačuje dokonalost ničeho lidského a jež neustále žízní, raněno jednou chimaerou absolutna. Dostavují se chvíle jakéhosi rozčarování, vnitřního prázdna, ona depresse duše umdlelé po velikém napětí, tak dobře známá již mystikům středověkým jako *acedia*. Na konci „L'Oblat" propukává toto vnitřní zklamání způsobem až drastickým. Náboženství bylo Huysmansovi daleko více formou, novou a silnou formou *poesie*, než tušil a než by byl připustil, jako formou poesie byla mu i misantropie jeho prvního období. Huysmans nebyl dost dramaticky založen, aby toto rozčarování proměnilo se ve velikou vnitřní náboženskou tragedii — umlčený rozum neměl dost síly, aby dovedl organisovati proti světu náboženskému básnickou revoltu té síly a toho nádherného rozpětí, jakou organisovala zmučená a pozurážená citovost autorova před dvanácti léty proti světu moderního utilitářství...

Dílo Huysmansovo doplňují dva svazky výtvarných kritik, *L'Art moderne* a *Certains* a plaketta věnovaná německým primitivům. Ukázal jsem, jakou úlohu hraje v díle Huysmansově *oko, vid,* kterémuž slovu musí se rozuměti s počátku tělesněji, později duchověji. Huysmans jest rozený kritik a znatel malířství, člověk, který rozumí jeho rodnému jazyku, specifické výrazové oblasti jeho, a víc: který cítí i zvláštní duchový jeho pathos, všecky možné výrazy jeho od nejhmotnějších až po nejduchovější. Jeho kritika není jistě spravedliva ve smyslu objektivné nestrannosti a nezaujatosti — Huysmans jest příliš osobností, aby mohl kultivovati tuto negativnou ctnost — ale jest více: jest vášnivě bojovná, otevírá nové průzory, vybuřuje a nutí kristalisovati se. Kritiky Huysmansovy byly pravé kritiky d'avant-garde: ocenil jeden z prvních Whistlera, Degasa, Ropse, Redona, Cézannea, některé impressionisty; učil umění výtvarné chápati jako projev osobnosti, cenil daleko více duchový čin než hmotné provedení... Svým uměním slovným jedinečné síly dynamické dovedl ne popsati, ale vyvolati díla výtvarná, odvážiti a hodnotiti všecky eruptivní síly, nervové, hmotné, tvárné i citové a duchové, z nichž dílo vyvřelo. Stačí vzpomenouti tu na Grünewaldova *Ukřižovaného Krista* z „Là-bas", na tu orchestraci dravých, výbušných, do krajnosti konkrétních a tvárných slov, adjektiv, metafor, prorvaných násilnými blesky, kouřících se sehnaným žárem, aby člověk pochopil, jak hluboko sestupoval do tvůrčího processu výtvarného, jak organicky jej cítil a jak jej prožíval jako osudné mysterium.

Básnické dílo Huysmansovo při všem, co se dá namítati proti umělecké síle posledních knih, jest podivně veliké, bohaté a jednotné při značné vývojové dráze. Jest to pomník ducha jedinečného, úžasně differencované sensibility, ducha cítícího osudný a ironický paradox životní tak hluboce a vášnivé, jako dovedlo jen několik nejvzácnějších jeho vrstevníků. Jsou v něm strany, které zůstanou, strany obtížené poznáním hlubším, než jaké snáší světlo denní, strany, v nichž horečné oko zachytilo halucinace duše příliš jasnovidné, jasnovidné i v křeči a bolesti; strany, v nichž se sestupuje k posledním závitům lidské bídy, hrůzy a nicoty, a jiné, které nesou na sobě odlesk velikých nebeských světel, těžko říci, zda předjatý odlesk světel vycházejících nebo opozděný odlesk světel zapadlých. Jsou v něm strany popsané

znaky podobenství nejšílenějších a nejstrašnějších, rozryté každou bolestí a mukou, ožehnuté každým ohněm, od temného dýmného ohně pekelného po bílý očistný oheň náboženských blesků z mračen, v nichž utajen jest Bůh.

Jsou v něm strany napsané stylem, který bude hovořit k lidské duši ještě tehdy, až snad řada impulsů a inspirací Huysmansových bude mrtva a něma, nesrozumitelna, vyhořelý troud; strany ne psané, ale zryté stylem jedinečným, křečovitým, přetíženým, horečným a naléhavým, násilným, zmučeným, výbušným a chaotickým, prorytým nezapomenutelnými světly, rozhlaholeným místy jako strašné jakési varhany, plesným a okřídleným ve svých chvílích jako jas nebeský — strany zorané kouřícím se bleskovým rydlem enthusiasmu nebo bolesti, stylem, který můžeš milovat nebo nenávidět, jehož se můžeš děsit nebo v němž můžeš žít jako v elementu vyšší, paradoxnější síly i vyššího, nezemského zdraví, jemuž se *musíš* otevřít nebo před nímž se musíš ohradit, opevnit a odít trojí železnou zbrojí — všecko, všecko vyjma jediné: k němuž nemůžeš být lhostejný. F. X. ŠALDA.

•

UMĚLECKÁ KRONIKA PAŘÍŽSKÁ.

OBSAH: VÝSTAVY pp. MAUFRA, SIGNACA, LUCE, MAURICE DENISE, LAPRADEA, CROSSE. — KRESBY VILÉMA RÉGAMEYE.

„LE CYCLONE" OD JEANA DOLENTA.
NĚKOLIK SLOV PŘI PŘÍLEŽITOSTI VÝROČ. SALONŮ.

Mezi tolika důležitými novými projevy umělců, malířů a sochařů, jest nám třeba provésti výběr. Neodvážil by se asi nikdo říci, že tato zátopa děl odpovídá období slavně pevnému a kladnému v uměleckých dějinách. Tolik odchylek a rozporů provází tuto neobyčejnou plodnost, tolik nepokoje projevuje se i u tvůrců, uvědomujících si co nejsvědomitěji svoji touhu, že se tážeme znepokojeni a s úzkostí, nemarní-li často ve spěšné produkci čas, který by měl býti věnován studiu a meditaci. Na druhé straně opatrnost a usedlá dovednost obratných, kteří za záminkou, že reagují proti upřílišenému revolucionářství, ucházejí se o místa v akademii, neuklidňuje nás o nic víc. Tyto konflikty „formulí" tak zvaných nových, tento zápas prodlužovatelů Školy s novotáři všecko riskujícími odpovídá v umění rozdělením, která ve všech ostatních oborech lidské činnosti rozrušují ducha vrstevnického. Jako ve sféře náboženské, filosofické a politické, i ve sféře plastické žádá se pomoc od vědy. Ale závěry vědy, základně dočasné, poněvadž podrobené nekonečné revisi a nekonečným opravám, nejsou takové, aby zabezpečily umění trvalý jas a klid. A ostatně nepamětné soupeřství umělců a učenců, podstatná podmínka našeho života duchového, nemůže podrobiti se než příměří, které nemá zítřka. Impressionism jest formou, kterou vzalo na sebe v malířství toto příměří. Nuže, impressionism, jehož dnešnímu triumfu schází i míra i diskretnost, nemůže přes snahy, které se podnikají, aby byl oživen, slibovati si dlouhého trvání. Prodlužuje se neoimpressionismem, jejž někteří z jeho prvních stoupenců již opustili, aniž by noví branci napravili mezery vzniklé takto v malé legii. Tato vědecká malba neustále udivuje a zajímá pravé milovníky, nedovedouc jich plně okouzliti. Pravdy není v tomto směru. Nicméně, a budu míti příležitost pověděti to hlasitě ještě dále, skupina odvozující se od Seurata, třebas byla sebe méně četna, zaujala v poslední době důležité místo v uměleckém životě a jest třeba s tím účtovati, aniž bych proto skrýval svojí sympatie k malířům, kteří navazují na pravou tradici francouzskou nebo všeobecnou, *přidávajíce k ní cosi,* a pokoušejí se o veliké dekorativné realisace.

•

Jest tomu šest let, co p. *Maxim Maufra* nežádal od obecenstva a od kritiky souborného soudu o svém díle. Tato dlouhá doba nebyla neproduktivna. Třicet pět obrazů, dvacet aquarell a kreseb, třináct leptů, které skládaly výstavu umělcovu v galeriích Durand-Ruelových (v únoru), dovolovaly sledovati nepřerušený rozvoj jeho talentu. Tento rozvoj, řízený jasnou vůlí, spravovaný poučeným rozumem, dovedl jej k tomu, že se dokonale zmocnil svého cíle i svých prostředků. Nevím, smíme-li v souhlase s ním samým vylučovati M. Maufra ze skupiny impressionistické. Má, a o tom není pochyb, více než původcové tohoto směru péči o komposici a cit obrazu: tím mohl by se dovolávat spíše Maneta než Moneta a také Gauguina, od něhož dostalo se mu na počátku jeho dráhy štěstí rad, a konečně také od Paula Cézannea. Ale jednak bylo by odvážné tvrditi, že i impressionisté vlastně tak zvaní praktikovali vždy s naprostou spolehlivostí theorii, že nemá zasahovati v malbu soud, obraznost a paměť, — theorii, která přeměňuje akt malířský v operaci výlučně smyslnou, zrakovou, v níž by neměl místa mozek citivý a myslivý — jednak jest zcela patrno, že p. Maufra nezahleděl se jen povrchně a nestudoval jen marně plátna Monetova a Pissarrova a že jeho postup ukazuje příbuzenství s po-

stupy jejich. Buď tomu jakkoli, a toto konstatování nechce býti ostatně výtkou, jest nutno blahopřáti krásnému malíři Douarneny a Saint-Jean- du Doigt k výsledkům jeho nového úsilí. Nepodal nám posud tak přesvědčivých důkazů svojí síly, rozhodnosti, jasnovidnosti. Nechci se zdržovati tím, že bych mu vytýkal effekty trochu bezprostřední a násilné; vytýkal bych tím částečně malíři sám jeho temperament. Každým způsobem však přes *maestrii* jeho velikých pláten mám více záliby k jeho aquarellám, v nichž nalézám více něhy a jemnosti citové při stejné dávce dobrého, robustního zdraví.

*

Pan *Paul Signac* jest pokládán za velitele, trochu obávaného velitele Neo-Impressionistů. Formuloval esthetiku této skupiny v brošuře dnes již staré, která si zachovala však pověst a slávu. Každoročně v Salonu des Indépendants, nepočítajíc ani výstavy soukromé, hojné a četné, přináší svědectví svojí neúchylné logiky, která jest charakteristickým rysem jeho temperamentu. Skoro po čtvrt století tento umělec, úžasně předčasné zralosti, sleduje bez úchylek a oklik týž ideál; dá se diskutovati hodnota jeho cíle, jeho hledání; dá se však jen obdivovati stálost jeho snahy a jeho víry. A i část bludu, kterou domníváme se tu rozpoznávati, zasluhuje, aby jí byla zachována naše úcta. Jest vlastní ostatně *celému* impressionismu, a ani od Seurata ani od Signaca nedatuje se v umělecké historii vědecká methoda. Synthesa chemická a synthesa malířská zrodily se skoro současně; nikdo nečekej ode mne, abych zde studoval otázku, jsou-li stejně oprávněny a plodny; budoucnosti náleží, aby nám řekla, máme-li si blahopřáti k tomu, že první měla vliv v druhou. Co mne zde zajímá a co nedá se popříti, jest, že z přísných a úzkých method p. Signac vyvodil díla silná, jimž neschází naše úcta, byť i ne sympatie. Obrazy letošního roku — malované v Samois, v Benátkách, v Marseilli, v Antibes, hollandské a italské záznamy aquarellou — neprozrazují žádného slábnutí ani vise, ani provedení.

*

Neopouštím Neo-Impressionisty přecházeje k p. *Maximiliánovi Luceovi.* „Všichni, kdož sledovali rozvoj umělecký od dvacíti let — píše p. Gustav Geffroy v předmluvě ke katalogu — rozpomínají se počátků umělcových v heroických dobách neoimpressionismu, když bojoval za rozdělení všech s Jiřím Seuratem, Pavlem Signacem, Karlem Angrandem, Théem Van Rysselberghe, Crossem, Petitjeanem, k nimž připojil se takový umělec jako Camille Pissarro.“ Od té doby ovšem p. Luce se rozvíjel. Přestal jako Pissarro sám pracovati methodou rozkládání barevného, „aby líčil odstupňování světla na formách.“ Vzbouřil se proti disciplině p. Signacově. Vrátil se, aniž by povrhnul radami prvních Impressionistů, aniž by dále byl zapomněl, čemu se naučil ve společnosti Neo, k veliké obecné tradici. Ale zůstal věrným vzývatelem světla, zůstal věrný i kultu pravdy, a tento Novo-Tradicionalista jest, jako byl před tím, nadšený luminista, tvrdošíjný verista. Jeho interpretace přírody a lidství ukazují citovost poněkud drsnou a tvrdou, ale hlubší a živější než jest citovost umělců, k jichž snaze od dávné doby druží snahu svoji a kteří zdají se býti opilí jedině jasnem. Vise Luceova až do posledních dob zachmuřovala se s hořkou výlučností a předsudkovitostí divadly bolestnými, tragediemi bouře a bídy, a bylo v něm cosi jako poslední odlesk smutného genia našeho velikého Milleta, s méně velikosti a nepochybně i s méně deklamací. Ale nyní ku podivu vpád radostného slunce polil svým světlem tuto ponurou paletu: malíř bezútěšných koutů a míst zamiloval si jasnou nádheru květin a veselé krásné počasí. Neztratil nic při této proměně, naopak: získal. Malíř zmnožuje a rozšiřuje svůj okrsek aniž by technik činil nejmenších ústupků obecenstvu. Nicméně v nejdůležitějších obrazech žádá ještě od melancholie sevšeobecňující ideu, dokladem budiž *Milosrdný Samaritán, Marnotratný syn* a zvláště *Pařížská ulice v květnu 1871,* velikolepá a vášnivá vzpomínka občanských bojů, projev úcty přemoženým — dílo brutální a obdivuhodné s mnohého hlediska, dílo veliké.

*

Talent p. *Maurice Denise* není dnes popírán nikým, jehož soud má význam. Dílo tohoto umělce posud mladého jest již značné a velmi početné; jeho hledání spřízňuje jej s několika vzácnými a opravdovými mistry, jimž byla svěřena péče, aby dochovali živou, aby ochránili čistou tradici od lži škol a akademie, jmenovitě s Paulem Gauguinem a Cézannem. Odvážně směřuje k veliké dekoraci zdí; osud mu přeje, a šťastnější jsa v tom než jeho předchůdcové, dostává zdi, které jim byly odpírány. Jest proto možno jen mu přáti a nám tleskati. Jeho úspěch znamená triumf — žel, že pozdní — vznešených vzbouřenců, kteří se nechtěli dáti pohnouti ku plagiátům a kteří proto trpce pykali za svoji neodvislou hrdost: úspěch jeho odpovídá nad to poctivé, vášnivé a meditativné snaze jasnovidého ducha. Nespokojil se pouze radami a naukou svých bezprostředních předchůdců a starších druhů; dotazoval se dlouho mistrů svých

mistrů, jmenovitě Italů; dvojitý a harmonický vliv, z něhož nebylo by nesnadno učiniti východisko v dílu Maurice Denise k jeho pozdějšímu uchazečství o mistrovství. S nemenší snadností rozpoznala by se část, kterou přidává ze svého. Jest upřímná, zřejmá, výrazná; inspiruje se šťastným mysticismem, pokud jde o obsah, vzácným uměním koloristickým, pokud jde o provedení. A sluší se dodati, že kresba těchto velikých dekorativných figur jest rozkošné přesnosti, čistoty, ryzosti a krásy. Jiná komposice — rodinný portrét — nazvaná *Nechte maličkých přijíti ke mně* zanechává ve mně kouzelnou vzpomínku na vidění zemského ráje. Člověk lituje jen, že vkus snad přílišný a krajní záliba pro gracii — ale to jest ovšem rysem temperamentu — zavádí někdy malíře do zdobnosti, která může kompromitovati velikost jeho myšlenky.

(DOKONČENÍ PŘÍŠTĚ.)

*

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

V nedávno minulých dnech byli jsme potěšeni návštěvou dvou milých hostí z Francie, malíře *Henriho Le Sidanera* a spisovatele *Camilla Mauclaira*. Le Sidaner přijel do Prahy uspořádat výstavu svých obrazů a kreseb v pavilonĕ „Manesově" pod Kinskou, Mauclair proslovil trojí přednášku, věnovanou problémům a otázkám umění výtvarného, literárního i hudebního. Návštěva našich hostí lišila se podstatně od oficielních návštěv francouzských, jak se u nás v poslední době kultivují; cesta našich přátel nebyla inspirována bratříčkovací politikou, měla *ráz věcný*, čistě umělecký, navštívili nás *umělci*, žádostiví shlédnouti české umění minulé i dnešní, žádostiví *poznati* je z autopsie. Není účelem této noticky, podati referát o dojmech a soudech, jaké si odnášeli naši hosté; jen to budiž zde řečeno, že jejich návštěva utvrdila v nás dávné přesvědčení, že mladé české umění, odstrkované a přezírané oficielním akademismem naším, podezírané a zanedbávané velikou vlasteneckou žurnalistikou, rozvíjející se *všemu na vzdory* a za poměrů často nepříznivých, má již zjevy, které se ctí obstojí před soudem ciziny nejpřísnější: Preisler, Švabinský, Slavíček, Hudeček (abych se obmezil jen na malíře) jsou výtvarné a umělecké hodnoty, které by nebylo možno přezírat ani v národech s uměleckou kulturou daleko větší než je národ náš. A víc: návštěva obou hostí potvrdila nám, že i celý *směr*, kterým se bere moderní naše umění, jest správný: přednášky Mauclairovy ku př. nepověděly nic, co by nebyla říkala naše moderní kritika od svých začátků stejně naléhavě a stejně důtklivě.

K výstavě Le Sidanerově pod Kinskou vrátíme se kritickým článkem v nejbližším některém čísle, které přinese i reprodukce z ní. Zatím budiž zde jen řečeno, že Le Sidaner jest umělec veliké hotovosti i charakteristické odlišnosti citové, umělec poctivý a opravdový, který může po Mussetovi opakovat, že, třebas jeho sklenice byla malá, pije ze svojí sklenice. Meditativný umělec, hudebník nuance, básník nálad a snů — a jak svědomitě pracuje, jak organicky, bez děr a mezer, s jakou logickou jistotou a uvědomělostí rozvíjí prvky svojí vniterné inspirace! Tato krásná charakterná péče o organičnost, o logičnost poznání a cítění byla patrna i z hovorů Le Sidanerových a podmaňovala si všecky, jimž bylo popřáno radosti hovořiti s ním. Dívá se na věci krásným, zákonným pohledem, který domýšlí a doceluje, a často vystihne na ráz charakter věci, jenž ušel mnohým, chodícím kolem ní denně.

*

Na přátelském večeru, uspořádaném „Manesem" 10. května, pronesli Le Sidaner a Mauclair slova, která stojí za povšimnutí i formou, i obsahem, a která zde podáváme v českém překladě.

Le Sidaner pravil:

„Pánové, dostává se mi radosti, že mohu umělcům říci, jak krásné vzpomínky stvořili tomu, jenž jim právě děkuje, dříve než opustí město plné veliké a kouzelné minulosti.

Předvčírem s návrší, odkud jsme patřili, jak stíny halí měkké formy staré Prahy, myslil jsem na celé dědictví krásy, které vám bylo odkázáno.

Vaše společnost, hrda tím, má vůli nových výbojů. Spojení vašich různých uměleckých výrazů přináší vašim ideám příklad vyšší mravnosti a pozvedá tak úroveň štěstí.

Otevřeli-li nám naši předchůdcové dráhu světelnou, nechť energie povzbudí dnes naši vůli a vede nás na vrcholy, kde budeme moci dýchati ovzduší krásy, která dá našim výtvorům hodnotu příkladu. Až poznáme takt světla, které se dotýká květiny, až naše zušlechtěná přirozenost rozevře se v čistotě nebes, zrodí se zázračné dílo lásky.

Jsme ještě v lese, jehož větve odclánime, poznáváme někdy mohutnost stromových pňů, lesk listí, jemnost jejich žilovi, ale světlo jest daleko na konci cesty — jsme společně v lese. S vášní pobíháme po všech jeho stezkách, a děkuju-li vám ještě jednou, jest to proto, že společně spojila nás chvíle vzrušení."

A Camille Mauclair:

„Přátelé, je-li mně snadno přednášeti před obecenstvem, jsem zcela zmaten a znepokojen

před umělci a hostiteli, jako jste vy: každý z vás jest mně hodnotou, kterou bych nejraději studoval v mlčení. Mému srdci náleží však dnes mluvit a protože mnoho cítí, povím málo. Ve věcech ducha nemám zde ničemu učiti, ale mohu se zde mnohému naučiti.

Kdyby obdivuhodná umělecká cesta, zvýšená nejlaskavějším přijetím, jež jsme vykonali, Le Sidaner a já, neměla důsledkem než naši vlastní rozkoš, nebyla by úplná, neměla by svého pravého a žádoucího smyslu. Co bych chtěl, jest, aby tato cesta stvořila pouto mezi našimi přáteli pařížskými a vámi, mezi našimi museí a vaší minulostí, mezi našimi listy a vašimi díly a k tomu zavazuju se zde mravně působiti v mezích svých slabých sil. Jsou věci, o nichž takt a vaše umělectví nedovolují mně příliš jasně se vyjádřiti. Ale konečně budiž: na dlouhé cestě, která vede z Paříže do Prahy, musí se projeti země prostřední, a tato část cesty jest nejméně příjemna. Nuže, bude třeba, abychom ji nějak přeskočili, mravně potlačili a abychom obcovali spolu v umění i v řeči mojí země, když vaši bratři francouzští a já první, žel, neznáme řeči vaší.

A proto bude nutno, abychom se stýkali, abychom zůstali spojeni v lásce neodvislosti. Bude třeba, aby sem přišli jiní umělci francouzští a abyste v Paříži vy výměnou jejich ateliery a jejich domy pokládali za svoje. Bude třeba posléze, aby francouzský stát zakročil ve vhodnou dobu a uctil vaše obdivuhodné dědictví výtvarné a dal místa na zdech svých museí některým representativným dílům vašeho moderního umění.

Jak vidíte, přátelé, očekává nás mnoho společné práce. V tento večer naděje a víry, všecek rozechvěn ještě vaším nadšeným přijetím, pozvedám sklenici pozdravem životnému a nádhernému mladému umění českému."

*

Nemůžeme přejíti mlčením dvojí trapný nevkus, který nás (a ne jen nás!) urazil, když jsme byli přítomni poslednímu představení Smetanovy „Libuše" a Goethova „Fausta" v Národním divadle. Jsou to nejprve žalně banální obrazy, projektované laternou magikou a představující scény z české historie — výtvarný doprovod Libušiny věštby. Celá scéna jest až bůh bránínevkusná, bezduchá a pitvorná. Na Libuši, jakmile začne věštit, vpustí proud červenavě fialového elektrického světla, které ji přemění v jakýsi unylý, cukrářsky plastický výrobek, družina a lid hezky stupňovitě a malebně, jakoby je uspořádal fotograf pro tableau, rozloží se pod ní, ostatní scéna vnoří se do tmy a v ní vyvstávají ohyzdně kolorované pohlednice, na nichž nikdo nic nepozná. Scéna jest nejen výtvarně hnusna, ale nemá ani zrnko psychologické pravdivosti, ani stín estetické účelnosti. Věštkyně vidí přece *vnitřním* zrakem, zrakem vnořeným do duše, a její vidění nedají se projektovat na plátno! A tyto pestré mazanice odvádějí nad to pozornost od hudby a činí z opery živý obraz bezduše banální. Což musí být u nás stále opera slabikářem pro děti a má být scénována s vkusem cukrářských pomocníků?

Jiná ošklivost jest hnusná plastická panna v čarodějné kuchyni ve „Faustovi". „Faust" jest na našem divadle scénován se zřejmými uměleckými aspiracemi a s uměleckým úsilím, často šťastným; tím trapněji působí pak takovýto lapsus. Což má býti *můtoha, fantom,* který postřehuje Faust v zrcadle, který se mu probírá z jeho hladiny, tak těžce plastický, té nejtrapnější trojrozměrové hmotnosti jako na Národním divadle? A umělecký vkus tohoto těstovitého výrobku! Jest to jakýsi pinzgavský kůň plastiky. Proč jen tvořili svoje sensualistické sny Giorgione, Botticelli, Tizian? Patrně proto, abychom si nedovedli na ně vzpomenout, když jde o to, jakým výtvarným akkordem doložit veršovou hudbu jednoho z nejkrásnějších míst Goethova „Fausta".

CAMILLE MAUCLAIR:

BOJ O SVOBODU VE FRANCOUZSKÉM UMĚNÍ OD STOL. XVI. DO DNEŠNÍCH DNŮ.

(Přednáška proslovená v Praze 8. května 1907.)

Dámy, pánové, přátelé! Poprvé přicházím do Prahy; poprvé mluvím tu veřejně. Chci, aby první slova moje byla zasvěcena pozdravem vašemu krásnému městu, epopeji jeho slávy a jeho utrpení, a hlavně veliké idei, kterou ztělesňuje a jejímiž vy jste představiteli, idei svobody. Ať již jde o svobodu politickou nebo estetickou a mravní, jsem šťasten, že jsem zde v místě, které bylo vždy útočištěm každé svobody. Mám velikou radost, že jsem zde, poněvadž miluju zápas a poněvadž jsme zde na předních strážích. Po staletí zavádíte již přední stráže svobody, a vždycky povstali mezi vámi mužové, aby ji zachovali neseslabenou. Jsem cizinec, ale znám vás, znám vaše dějiny, jsem srdcem váš. Vím také, čím jest zvláště vaše umělecká společnost. Nese jméno jednoho z vašich velikých mužů. Jste pokračovateli jeho myšlenky; pozdravuju ji ve vás.

Nepřicházím s pretensí, že bych vás mohl něčemu naučiti. Nejsem professor a nemiluju valně professorů. Jsem umělec a doufám zůstati celý život žákem a dělníkem, poněvadž tajemství umění jsou nekonečná. Mluvím k druhům, k přátelům. Co bych rád zde načrtnul, jest zápas, který bojovalo francouzské umění jako vy bojujete boj svůj. Rád bych vám připomenul, že pro Francii, kterou milujete a která miluje vás, právě jako pro vás svoboda myšlenková jest nejvyšší luxus, který se draho kupuje. Máme-li ji dnes, zaplatili jsme ji třemi staletími duchových bojů a ztratili bychom ji, kdyby naše bdělost povolila, neboť duch akademický, který jest uměleckým kaprálstvím, jest stále hotov, pokládati umění za správní ressort státní a ne za nejspontanější, nejindividuálnější projev lidské duše.

Proč bylo nám třeba bojovati? Jaký byl náš nepřítel? Kteří lidé nás osvobodili? Hle, to pokusím se vám připomenouti, abych ozřejmil formaci současného umění francouzského a abych zpřítomnil vám zápas vašich druhů francouzských — neboť jest v podstatě týž vám i jim.

Na renaissanci italskou bylo vždycky hleděno jako na šťastnou a skvělou příležitost umělecké spásy z barbarství středověkého. Tato formule byla opakována professory a historiky jako pravda povýšená nad každou diskussi. Víte však, že rozvoj, nebo lépe řečeno, vznik kritiky historické od šedesáti let přivádí nestranné kritiky k tomu, že opravují řadu podstatných bodů této tak zvané jistoty. Nejprve bylo nutno konstatovati, že italská renaissance musí se rozděliti v trojí období velmi různé. První bylo obdobím Primitivů, jichž umění kvetlo v XIII. a XIV. století v různých městech toskánských, lombardských, umbrických. Jeho povaha byla podstatně náboženská, jeho styl vzešel z umění byzantského, jeho duše výlučně italská a krajinská. Druhé období, období Rafaelovo, Leonardovo, Michel-Angelovo bylo zcentralisováno v Římě papežstvím. Jeho ráz byl stejně profanní jako náboženský, jeho styl inspiroval se antikou, jeho duše byla spíše římská a kněžská než italská a mystická. A konečně období třetí bylo obdobím dekadence, které jde od Carracciů ještě slav-

ných k emfatickému a neplodnému umění Berniniho a Albaniho v XVII. století.

Jiná oprava byla v poznání, že středověk nebyl nikterak barbarský s hlediska estetického, nýbrž naopak: obdivuhodný. Myšlenka, že by Italie byla jedinou zemí estetickou, úplně se sesuje, studovalo-li se bez předsudků gotické umění v Německu, Flámsku, Francii a u vás. Skoro bez znalosti antiky národové severní a střední Evropy vytvořili si architekturu, malbu, sochařství, umělecký průmysl, jichž styl, různý od stylu italského, svědčil o suverenním geniu. Došlo se tedy k tomu, že byli-li Italové na počátku XV. stol. prvním uměleckým národem světa, nebyli přes to jediní. Papežství učinilo znamenitý objev, jehož byl schopen jen geniální důvtip politický, když uctilo krásu pohanství. Ale učinilo to v úmyslu, rozmnožiti svoji moc morální a spojiti v Římě pod svým žezlem všecko, co bylo na světě zajímavé. Zmnožilo svoji hegemonii ujmuvši se celého dědictví minulosti.

Co se tedy stalo? Když milánské války přivodily francouzské invase do Italie od Karla VIII. do Františka I., římská Italie zdála se přemoženou. V pravdě dovedla však s úžasnou lstí svésti svoje přemožitele. Katolické cítění slábło u králů: papežové neváhali a ukázali jim krásu pohanskou znova vzkřísenou. Řím, který byl nejprve hlavou absolutní moci náboženské, udržoval se jako hlava absolutní krásy. Oslnil svoje dobyvatele. Vrátili se a přinesli s sebou římského ducha renaissančního: uvěřili upřímně, že vládnou nad barbarskými národy a že jest třeba přijmouti římského ducha ve svých státech.

Tak František I. stvořil školu zvanou Fontenaibleauskou ve Francii a postavil Italy v čelo umění ve svém království.

Dámy a pánové, od této chvíle datuje se zápas, o němž vám hovořím.

Víme dnes, že tato renaissance římská, která vcházela v triumfu do Francie, nebyla již velikolepou venkovskou renaissancí italskou, která jde od Giotta k Botticellimu a Mantegnovi a předchází Rafaela, Leonarda a Michel-Angela. Čemu se řeklo renaissance, jest probuzení ducha antického a vliv jeho v římskou Italii. Ale obdivuhodní Primitivové, jež dnes tak vášnivě milujeme, byli zavrženi s domnělým barbarstvím středověkým, oni, kteří v pravdě stvořili pravou renaissanci, renaissanci náboženského umění v Italii, a bez nichž Rafael, Leonardo a Michel-Angelo nebyli by se stali, čím jsou. Když se uložilo Francii, aby uctívala umění italské, nemyslilo se při tom nikterak na Primitivy. Opovrhovali jimi: a před padesáti lety ještě Ingres, veliký kreslíř a professor vlivu velmi neblahého, zabraňoval svým žákům, aby se zajímali o Primitivy, které pokládal za nestvůrné předchůdce Rafaelovy.

Ale Rafael, Leonardo, Michel-Angelo byli ovšem velicí geniové, a kdyby jich vliv byl působil přímo v umělce francouzské, nedalo by se proti tomu nic namítat. Neštěstí bylo v tom, že ne tito velcí mužové přišli do Francie. Přišli sem jen jejich napodobitelé, kteří se brzy zvrhli, Rossové, Primaticciové, Carracciové, Guidonové, Berniniové.

A když Italové přišli do Francie, nalezli-li zde barbarství? Nikoliv, dámy a pánové. Nalezli architekturu, malbu, sochařství, keramiku, truhlářství, které tvořily francouzský styl. Po dvě století nechtěl se nikdo zanášet než italskou renaissancí. Dnes známe dokonale hodnotu provinciálních škol francouzských, školy bourgognské, tourainské, flanderské, a víme, jací v nich byli mistři obdivuhodní. Vpád ideí italských, podporovaných knížaty, přerušil ušlechtilý tok a rozvoj umění národního. Italové přinášeli techniky, vrozenou obratnost, svoji známou plodnost: ale proti nim stála duše francouzská. Musila zmlknouti před přízní, která byla prokazována cizincům.

V prvních dobách upravilo se to tak, že umělci francouzské renaissance ukázali se ihned stejně původními jako Italové, objevujíce a přizpůsobujíce si genia antického. Katedrály amienská, chartreská, pařížská, remešská, sensská, díla Clauda Sluytera, Michela Colombea ukazují, že umění francouzské dovedlo býti vznešené před triumfem italským. Dílo Ligiera Richiera, Germaina Pilona, Jeana Goujona, Jeana Cousina, Pierra Lescota, Ducerceaua, Philiberta Delormea vzalo na sebe úkol, ukázati Italům, že umělci francouzští byli stejně jako oni schopni pochopiti příklady Řecka a posilniti jimi ctnosti národního ducha! Ale brzy přízeň, věnovaná Italům, vyloučila úplně z umění tvůrce francouzské. Byla to chvíle nejbědnější, chvíle, kdy vládli francouzští Medicejci.

Tento tyranský vliv římského ducha neprojevil se jen ve Francii. Ale jiné země bránily se úspěšněji. Německo a vaše

rasa prudce odpíraly. Reformace odpověděla smyslným papežům, kteří pro zájmy svých dogmat zužitkovávali vzkříšení věku, jehož podstatou bylo, vzývati život. V dálce tvořilo se zvolna umění flamské, umění hollandského nebylo ještě. Ale Francie, připodobňující se snadno, tištěná svými krály, otevřela se cizímu vlivu rychleji než země ostatní.

Tak přicházíme k XVII. století. V něm neblahá vůle Ludvíka XIV. zakročila a poručníkovala umění, aby ustavila definitivní kodex krásna, jak v literatuře, tak v malbě a v sochařství. Ve chvíli, kdy duch renaissanční úplně se zvrhl, recepty a systemy jeho esthetiky kladly se tyransky na francouzské umění. Založiv římskou akademii, Ludvík XIV. uznal poručnictví italského umění. Stvořil státní ideál, oficielní krásu. A tehdy přihodilo se cosi hodné nejvyššího pozoru.

Když král-slunce vystavěl Versailles jako konečný pomník absolutního království, obrátil se na Berniniho. Umělci francouzští nebyli uznáni hodnými takové cti. Nuže, dobrá, co učinili? Vzbouřili se. Protestovali u Le Bruna, který předkládal králi plány napodobené po Italii a plné nevkusu. Vynutili si, že Bernini odešel ovšem zahrnut dary, ale nicméně byv odstraněn. A byť by byl i palác Versailleský odpornou stavbou, zahrady a sochy a fontány, které je naplňují, jsou nevyrovnatelné krásy v plánu i v provedení: a tato krása nevděčí nikomu nic než Francii, Francouzi samojediní ji stvořili.

Tou chvílí byl zahájen boj. Po celé XVII. století naše malířství plnilo se špatnými obrazy, vzniklými italským vyučováním. Poussin jediný dovedl zfrancouzštiti s geniem umění inspirované antikou a Rafaelem. Úspěch a peníze byly jen pro napodobitele Italie. Duch římský vládl dogmaticky. Zatím v cizině Rubens a škola flámská, Rembrandt a škola hollandská odkryli novou krásu. Rembrandtovi bylo souzeno, aby zůstal dlouho ještě skoro neznám, ale sláva Rubensova se rozzářila. Již od vlády Jindřicha IV. počala držeti rovnováhu vkusu římskému a uváděti v nadšení malíře francouzské. Přísná církevnickost Ludvíka XIV. dala rozvinouti se stylu jesuitskému a obnovené alegorii Latinců. Ale velmi živá nespokojenost nečekala než na smrt králeslunce, aby se projevila otevřeně. Propukla na počátku XVIII. století.

Paní a pánové, XVIII. století bylo stoletím svobody umělecké, jako svobody politické. Roku 1715 římský dogmatism zdál se stejně nedotknutelným jako náboženství. Roku 1760 byl veřejně popírán umělci. Když Fragonard odjížděl r. 1752, obdržev, dvacetiletý, cenu Římskou, jeho mistr Boucher řekl mu: „Ukážou ti tam dole velké náboženské obrazy italské: budeš-li to pokládat za vážné umění, jsi ztracen.“ Všimněte si dobře tohoto slova: charakterisuje celý rozvoj. Zahájil jej Boucher se Chardinem; oba malovali život moderní, jeden život elegantní, rozkoš a modernost, druhý život lidí ponížených. Ale před nimi Watteau stvořil novou malbu, jedinečná pastoralia snů a melancholické féerie. Odkud však vycházejí Boucher a Watteau? Od Rubense. Od něho a nikoliv od Říma žádali velikých lekcí technických svému umění. Naši špatní malíři ze XVII. století, Lesueur, Lebrun, Mignard, jsou učelivými žáky stylu jesuitského. Naši malíři XVIII. století jdou do školy Rubensovy. Střed umění překládá se z Jihu na Sever. Rubens má vliv na Bouchera, Watteaua, Fragonarda, Greuze. Hollanďané mají vliv na Chardina, Fragonarda, Verneta, na naše animalisty a krajináře. Úcta k Římu mizí. Od roku 1755 Fragonard jde do Italie, aby tam maloval krajiny a užil hmotných výhod stipendia. Ve Versaillích Lemoyne maluje veliký strop sálu Herkulova směrem zcela protilehlým směru malířů italských od počátku XVIII. století. Otevřená vzpoura projevuje se již ne osamoceně, nýbrž hromadně.

Zatím co vliv Rubensův křísí školu francouzskou, která brzy dá vznik škole anglické — neboť Lawrence, Reynolds, Gainsborough, Constable pocházejí od Watteaua, od Bouchera, Nattiera, Fragonarda a La Toura přes Rubense — zatím co škola francouzská vrací se k realismu, který tvořil její starou slávu, co stává se z Italie? Zmírá v úplném úpadku. Duch Leonardův, Michel-Angelův, Titianův, Tintorettův jest zapomenut. Není než karikatur jich genia. Obratnost bez duše, dětinská emfase, neustálá deklamace, hle, co naleznete v umění římském: dospěje se tu naposledy ke Guidovi, Albanimu, Barocchiovi, Dolcimu, to jest k odporným výrobcům. V XVIII. století jsou jen dvě výjimky z naprostého poklesnutí, Tiepolo a Canaletto. A vy víte, že tato pokleslost

tak sevšeobecněla v XIX. století, že přehlížejíce umění italské od r. 1800 nenaleznete jediného velkého jména, které by bylo hodno paměti.

Avšak dříve než Italie zemřela, zanechala nám otrávený šíp: pojem ideálu školského. XVIII. století podniklo všecko, aby vyrvalo ze svého těla tento šíp. Odmítlo allegorii nebo ji zmodernisovalo; jalo se studovat život současný; stvořilo obdivuhodný umělecký průmysl, styly Ludvíka XV. a Ludvíka XVI., které jsou zázrakem francouzské krásy. Stvořilo illustraci knižnou a rytinu. Vykonalo zdravé dílo až do svých erotických fantasií. Dalo geniu francouzskému výraz nejdelikátnější a nejpůvodnější tím, že se vzepřelo Římu. Ale nedovedlo zabíti pojem Školy.

Revoluce a Císařství přivodily strašnou reakci proti volnosti a nespoutanosti XVIII. století. David, velký malíř, ale nebezpečný theoretik, byl Le Brunem této reakce, jejímž Ludvíkem XIV. byl Napoleon, jen ještě brutálnější a méně kompetentní. Křivá interpretace antiky i tentokráte vyvolala ohyzdnou padělkovou malbu. Jediní zajímaví malíři císařství byli portrétisté, Gros, Prud'hon, Gérard. Mimo ně duch Školy vládl více než kdy jindy. Nespoutaná a kouzelná malba XVIII. století byla pohřbena pod opovržením a zapomenutím. Až do r. 1860 nikdo se o ni nestaral. Uvedu vám jen jeden fakt: Watteauovo *Embarquement pour Cythère,* snad nejkrásnější obraz francouzské školy, ležel skryt a zapomenut v koutě Školy krásných umění, pokryt papírovými kuličkami, jimiž po něm házeli žáci. David, synovec Boucherův, byl nucen přes svoje opovržení k malbě strýcově prohlásiti, že „kdokoli, komu to napadne, nemůže býti Boucherem". La Tourové byli prodáváni za několik franků. Když bratři Goncourtové odvážili se uveřejniti roku 1860 svoje první studie o XVIII. století, zdálo se, že toto umění vystupuje jako domy Pompejské, svěží a usměvavé, z navrstvení odvěkého rumu. Zdálo se, že za prvního císařství snaha po umělecké neodvislosti ve Francii byla ještě víc podryta než za Ludvíka XIV.

Vy víte však, že to tak nezůstalo. Romantism se rodil. Čtvrté období zápasu počínalo s Eugenem Delacroix, jehož genius, inspirovaný Rubensem, začal se vzpírat proti římské tradici, představované Ingresem. A tentokrát rozvinul se boj, aby neustal až v těchto posledních letech, když byl vyplnil skoro celé století XIX.

Nastíním vám jej hned stručně. Chci však dříve několika slovy připomenouti vám samu podstatu sporu. S jedné strany oficielní umění, založené na antice a renaissanci, ideál krásy hotové a pevné, od něhož nesmí se nikdo vzdálit, aby neupadl v ošklivost. Toto umění bylo ustaveno a dovedeno do nejvyššího stupně římskou renaissancí. Akademie, jimž patronuje stát, zachovávají jeho pravidla a tradice.

S druhé strany: umění svobodné, umění pozorovatelské a realistické. Nevěří v pevný, hotový ideál. Miluje krásu všude a staví proti hotovému ideálu ideál neustálého rozvoje. Popírá akademie a nevěří než v individualism a temperament.

Toto volné umění musilo odolati trojímu nárazu: nejprve nárazu vpádu italského za Františka I., vpád, který zničil gotické a realistní umění a nahradil je uměním italským. Dále náraz Ludvíka XIV., který založil římskou školu a vztýčil za zákon ideál napodobitelů Rafaelových. Konečně po volnostním vzmachu v druhé polovině XVIII. století náraz Revoluce a císařství, které se vrátily k římskému klassicismu. Zde vidíte, jak bylo našim umělcům zápasiti! Po třikráte setřásli jho; po třikráte dolehly na ně idee ultramontanní. A jest třeba upozorniti, že co jim bylo ukládáno jako zákon, nebyla řecká krása, nýbrž bezděčná její zpotvořenina. Neboť Řekové byli umělci, kteří pracovali z přírody, realisté smělí, odvážní a šťastní, kteří by se byli vysmáli předpisům, o nichž namlouvaly akademie, že jsou odvozeny z jich díla.

Přecházím nyní k XIX. století. Volné umění v něm nakonec zvítězilo. Proč? Poněvadž politické položení umělcovo se změnilo; umělec od doby porevoluční nebyl již sluhou placeným pány a podrobeným vůli královské. Stal se občanem, méně chráněným, ale volným, občanem, který mohl jednati po svém a ukazovati se obecenstvu. Salony, které sotva živořily v XVIII. století, staly se v XIX. století velikým nástrojem osvobození. Tím, že snášeli chudobu, že se ozbrojili odvahou a tvrdošijností, umělci novotáři dovedli toho, přes tyranii a nepřátelství Školy, že se projevili a zjednali si sympatii u obecenstva.

Zápas však i nyní byl velmi tuhý.

Delacroix byl popírán skoro až do konce svého života. Ingres po Davidovi představuje kult Akademie, vázání se minulostí, popírání doby přítomné; byl to veliký umělec bránící mrtvé principy. Po něm škola, oddaná službě zvetšelých idei, nezmohla se již na žádného umělce, který by jim mohl pomoci k životu.

Poslední období tohoto zápasu staletého nastává chvílí, kdy vystoupí realisté. Courbet, ten veliký a tolik popíraný Courbet, postavil se proti prolhanému ideálu školy. A posléze přišel Manet doplnit tento směr nesoucí se odvážnou pravdou, který zahájil Courbet a k němuž svým dílem přispěli velicí romantičtí krajináři, Rousseau, Daubigny, Troyon, Decamps, Corot, Millet. Po dvacet let zápasil Manet s nejušlechtilejší hrdostí, aby otevřel novou cestu. Touto cestou prošlo umění impressionistické. Claude Monet, Degas, Renoir, Besnard, Puvis de Chavannes, Carrière, poslední velicí malíři francouzští, zvítězili nad Školou tak že, před dvěma roky vláda vážně se tázala, neměla-li by být odstraněna villa Medicejská. Idee a moc Institutu jsou zlomeny.

Hle, to tedy odehrávalo se u nás od tří století, paní a pánové. Rozumí se samo sebou, že jsem vám zde mohl podati jen velmi úhrnný názor, velmi zběžný názor tohoto rozvoje. Nezáleželo mně zde na detailech, záleží na jeho všeobecném smyslu. Bod, na který kladu zvláště důraz, jest tento: bylo dvojí umění ve Francii, umění spontanní, lidové, individualistní — a umění oficielní, importované z ciziny. Renaisance nepřišla a nepřinesla barbarské Francii umění; přišla a přerušila přirozený rozvoj národního umění, které stvořilo nádherná díla a bylo by v nich pokračováno. A tato národní díla vznikla a rozvinula se přes všechno a všemu na vzdory. Co jsem vám řekl o malbě, platí i o sochařství. Vizte Germaina Pilona, Jeana Goujona, Pugeta, Coyzevoxa, slavné sochaře Versailleské, jichž jména jsou sotva známa, Girardona, Coustou, Pajou, Falconeta, Houdona, Pigallea, Clodiona, Rudea, Carpeaux, Barye, Daloua a posléze Augusta Rodina, kterého jste tak důstojně přijali. To zde jsou geniové, kteří se dovedli inspirovati antikou nebo kteří dovedli nalézti svůj výraz osobní, aniž by se starali o postupy a recepty akademické skulptury italské. Vizte na druhé straně umělecký průmysl, keramiku, šperkářství, nábytkářství, tapetnictví, krajkářství. I zde Francie středověká dovedla podat důkazy své síly a dovedla je podati neodvisle od Italie po celé století XVIII.

Nepřítel, s kterým jsme se musili bíti, abychom zachránili svoji neodvislost, jest tedy duch římský, ztělesněný v duchu akademického vyučování. Tento duch jest dnes, paní a pánové, smrtelně zasažen. Avšak vliv jeho nevymizel docela, má posud pro sebe podporu vlád, které vždycky jevily snahu, pokládatí umění za odbor svojí správy. Víte, že jest ještě v Paříži škola krásných umění a Medicejská villa v Římě. Víte, že jest Royal Academy z Londýně, že v Antverpách škola černé a nabubřelé malby dlouho odpírala obdivuhodnému modernímu hnutí v hollandském a flámském krajinářství; víte také, že ve Španělsku nejlepší malíři, Sorollové, Zuloagové, Angladové, Rusiňolové jsou vylučováni z oficielní přízně. Víte také, jak protežuje německý císař špatné deklamační umělce düsseldorfské školy, s jakými obtížemi udržely se secesse německé, po jakých bojích několik málo moderních děl bylo přijato do museí ně meckých — a mně i mým přátelům ve Francii jest znám i váš boj, který není v umění i v literatuře, převeden na formuli nejširší, ničím než jinou variantou boje proti akademickým šablonám. Tajemství, proč drží se posud tento falešný systém, jest ve dvojím: předně v tom, jak již jsem řekl, že vlády mají pretensi říditi vkus a uměleckou produkci; po druhé ve velmi nesprávné představě, kterou má obecenstvo o principech Školy akademické.

Většina obecenstva domýšlí se skutečně, že vyučování atelierové přímo se inspiruje z arciděl řeckých a z děl doby Rafaelovy. Namluvili mu to. Řekli mu, že jest krása, která záleží v určitém počtu pravidel; užiješ-li těchto pravidel, tvrdí tito mudrci, musí povstat nutně cosi krásného. Nalezli prý je jednou pro vždy Řekové a renaissance vynesla je na světlo. Mimo ně není místa než pro vrtoch, nepravidelnost a ošklivost. A jak by nevěřilo obecenstvo těmto poučkám, když jim učí slavní členové Institutu? Nuže, zde musíme nasaditi páku, my všichni, umělci i kritikové, a protestovati celou svojí energií a opakovati znova a znova, že jest zde těžké nedorozumění a blud, že jest obecenstvo vědomě klamáno. Předně: ta



MAX ŠVABINSKÝ. LEPT.

domnělá krása není inspirována Řeky. Řekové neřekli nikdy nic, co by se podobalo tomu, čemu učí Instituty. Smysl antiky tak vymizel ze školy, že náš veliký Rodin setkával se po dvacetpět let s nejtužší oposicí její, zatím co vycházel věrně z hlubokého poznání Řeků. To, čemu se říká klassicism, jest dědictvím národního genia v každém charakterním národě a nikoli jakýsi mezinárodní ideál, utvořený abstrakcí, „akademické krásno", bez života, pravdy, charakteru. Připustiti toto krásno, připustiti absolutnost krásy řecké, znamenalo by přiznati, že byl v historii lidstva bod naprosté dokonalosti, po němž nám nezbývá nic, než buď jej do nekonečna kopírovati nebo tvořiti díla špatná. Nuže, to jest absurdní po samém svém pojmu. Jest bláznovstvím, popírati život a citovost svojí doby. Člověk, který se obrací k minulosti a jenž nemiluje svojí doby, jest odsouzen k nemohoucnosti.

Proti kráse pevné a neměnné stavíme ideu krásy, která se rozvíjí do nekonečna jako všecky idee; ideu krásy, kterou každá rasa vykládá svým způsobem,



ADOLF KAŠPAR. LOUTKOVÉ DIVADLO. - LEPT.

jako vykládá lásku; ideu krásy posléze, která se vyjadřuje ne souborem pravidel a linií, *kanony*, nýbrž tím, čemu říkáme *karakter*, poznatek, který odstraňuje terminy krásy a ošklivosti, aby ponechal jen *výraznost*. Není dalek čas, kdy nalézala se „ošklivost“ v Rembrandtovi nebo v Delacroix. A dnes zdají se nám jejich výtvory stejně krásné jako sochy řecké nebo panny Leonardovy, poněvadž měříme svůj obdiv na stupnici svého citu.

Za tyto idee, které se nám zdají dnes skoro banální, lidé, jichž jména jsem vám připomněl, bojovali tři staletí, aby jim dopomohli k platnosti. Všichni velcí umělcové milovali svoji dobu a chtěli viděti v ní krásu. Znamená to, odmítati život a zneuznávati umění, prohlašuje-li se za ohyzdnou doba, v níž jsme přišli na svět, a tráví-li někdo svůj život v lítosti, že se nenarodil dříve. Za takových okolností, paní a pánové, mrtví stali by se příčinou zhouby a degenerace. — Podivujme se mrtvým, ale nenapodobme jich; ctěme jich dílo historicky, suďme je dle doby, kdy vzniklo, a sledujme jich příklad, tím že se snažíme stvořiti po svém díla svoje. To jest nejlepší pocta, kterou jim můžeme vzdáti. To jest povinností umělců. Mrtví jsou svatí, ale mají k nám jiná práva než to, aby se stali překážkami pro nové touhy žijících. A povinností kritiků jest dokazovati neustále obecenstvu, že umění žije jen z novosti a z odvahy: největší arcidíla na konec byla záminkou pastiším a prostřednosti. Jich napodobitelé obrátili je ve škodu a v nebezpečí, dovolávajíce se jich, aby mohli odsuzovati tvůrce, kteří pracovali na díle původním a chtěli je vytvořiti. Akademie ostatně dokázaly často, jak neznají umělecké dějiny; po jich smrti dovolávaly se umělců, které za života vylučovaly; osvědčily příliš často ducha neuvěřitelně strannického. Připomenu vám jen jeden fakt. Když Manet vystavoval r. 1863. *Snídaní v trávě*, byl

obžalován ze škandalósní nemravnosti, poněvadž vmísil nahé ženy mezi oblečené muže. Manet, který byl pln úcty ke klassikům, byl užaslý z tohoto obvinění, namítaje, že lze viděti v Louvru Giorgionův *Koncert* stejného rázu a způsobu jak jeho *Snídaní*. Když namaloval černou kočku na posteli, na níž leží jeho *Olympia*, výsměch vybuchoval na všech stranách. A přece možno vidět v Louvru v řadě Rubensů *Korunovaci Marie Medicejské*: v kathedrále mezi preláty a pány Rubens shledal přirozeným, namalovati v popředí dva veliké psy, miláčky Jindřicha IV. Velicí mistři, v jichž jméně škola vyhlašuje svoje anathemata proti každému odvážnému pokusu, byli jinak volní a smělí a spontanní, než jak nám je líčí.

Paní a pánové, jest jen jediný mistr v umění: příroda a svědomí umělcovo, s nímž se poctivě radí. Školy mohou dáti jen technické recepty, a ještě jest na tom lépe ten, kdo žádá jich přímo od studia velkých mistrů. Jest vám snad známo, co odpověděl Chardin komusi, kdo chtěl zvěděti od něho jeho koloristická tajemství: „Ale vždyť se nemaluje barvami, maluje se citem.“ Výstava Le Sidanerova jest nejlepším dokladem tohoto slova: jest to malba zcela citová. — A jestliže ústavy, zřízené státem, poskytují mladým umělcům některé výhody hmotné, stipendia cestovní, ceny Římské, ateliery zadarmo, jest třeba uznati také, že si je nechávají od nich zaplatit útiskem, kterým na ně doléhají falešné principy, stranností, kterou professoři zaštiťují v životě jen učelivé žáky. Byla dlouhá doba, kdy jury zavírali nemilosrdně brány výstavní všem novotářům. Dobíráme se chvíle, kdy jest v umění již více spravedlnosti. Jury jsou již jen kontrolami nad pořádkem, stát, zvláště ve Francii, chová se neutrálně a přijímá do museí představitele všech směrů, jak jest to jeho povinností. Každý může dnes ukázat, co dělá.

Na nás jest dnes, abychom dokončili dílo dobytí neodvislosti, pánové, tím že budeme pracovat, že každý z nás bude šířit kolem sebe dobré slovo svobody. Znáte veliký zápas moderní školy francouzské. Přijímáte ji se sympatiemi a s jasnovidností, víte, jaké služby nám prokázali Manet a impressionisté: vy sami ukázali jste svým seskupením, díly Alšovými, Suchardovými, Švabinského, Preislera, Kotěry i ostatních, že genius vaší rasy umí zůstati při modernosti národnějším než kdy jindy.

I vy měli jste svoje zápasy, své chvíle pochyb, a dnes vaše škola dosáhla svého místa a postavení ve světě. Nesoudíte, že slavná minulost Prahy vás zbavuje povinnosti, abyste po ní nedali následovati slavné budoucnosti. Chápete správně, že se nesmí minulost ani napodobiti, ani že se nesmí ustrnouti na ní, nýbrž že její dědictví žádá, aby bylo neustále a neustále rozmnožováno. Vizte, co nastalo v Italii. Byla druhdy nikoli jedinou, jak nám chtělo namluvit papežství, ale největší a nejbohatší zemí uměleckou. Usnula na svojí slávě. A zatím zvolna vzrůstalo umění francouzské, flámské, španělské, hollandské — a umění ta sesadila Italii s trůnu, přenesla na Sever a do Středu Evropy království Jihu. Italie se korrumpovala, chátrala, poklesla a XIX. století vidělo, že octla se umělecky pod malou zemí jako Belgie, a pokouší-li se dnes několik mladých umělců, vrátit jí trochu života uměleckého, jsou nuceni utíkati se k impressionismu. Vyučování školské krásy zabilo Italii, která ji šířila po světě. Zemřela zlem, které nám předala.

Nezapomínejme nikdy, pánové, že tajemství krásy není v pravidlech, ani v jakémsi druhu abstraktním ideálu, visícím mezi nebem a zemí. Toto tajemství máme všichni v sobě: záleží v upřímném a poctivém studiu přírody, v lásce k životu, ve víře v immanentní a nekonečnou krásu každé hodiny a chvíle. Jest v poctivosti, v neustálé práci, v skromnosti a zvláště, nestačíme nikdy opakovati to dosti často, v žárlivé touze po svobodě. Neboť umělci, více snad než komu jinému, slovo svoboda jest souznačné se slovem Život.



ADOLF KAŠPAR.
PRAŽSKÉ BE-
NÁTKY. — LEPT.



FRANTIŠEK ŠIMON.
PAŘÍŽŠTÍ POULIČNÍ KNIH-
KUPCI. — BAREVNÝ LEPT.

V. PREISSIG.
SNÍH.-BARE-
VNÝ LEPT.







VIKTOR STRETTI.
KUS BÝVALÉ PRAHY.
BAREVNÝ LEPT.



ADOLF KAŠPAR.
KARLŮV MOST V
PRAZE. — LEPT.





FRANT. ŠIMON.
TRH V KRAKOVĚ.
BAREVNÝ LEPT.





FRANT. ŠIMON.
PŘED CIRKEM.
BAREVNÝ LEPT.





FRANT. ŠIMON.
BAREVNÝ LEPT.



L. STRIMPL.
LEPT.

FR. ŽÁKAVEC:

GLOSSY K DÍLU JOSEFA MANESA.

I. Manesovské merveilleux.

Nerealisté, malíři snu skutečnou krajinu zrakem přenášejí do svého vnitrosvěta, ale *mění* ji tam, a víc: kraj ten jim oživne rytmem živých bytostí mythologických a allegorických.

Jako metafora bystře občerstvuje řeč, jsouc principem děje a pohybu (proti zmrtvující a abstraktní prose faktů, mrtvých výsledků), tak jsou výtvarníkům metaforami tvary živých bytostí mythu. Mohou pak tyto bytosti snu v obraze nabýti odůvodnění tím, že jsou zesíleným výrazem linearního rytmu krajiny nebo malebného kouzla krajinné nálady, nebo že prostě jsou barevnými plochami žádoucími pro harmonii celku. Jejich význam divadelní (à la Boecklin) nebo allegorický (à la malba diplomová nebo oponová) jest, se stanoviska *výtvarnického*, vedlejší.

Jako poeta připadá na nová a krásná přirovnání a metafory jen tím, že intensivně a *krajně živě* cítí a už také hned prožívá a *tvoří*, co píše, tak i tyto bytosti mythu jsou u výtvarníka plnokrevného výsledkem jeho absolutně *živého* a tvořivého *vidění* vnějška.



V. PREISSIG
LABUTĚ.- BAREVNÝ LEPT.

Původ tohoto malířského merveilleux krajinářského? — Konec konců musí prameněti z primitivního animismu hrubě a pak již jemněji anthropomorfisujícího.

Kdys divoch neznal fysiky, chemie, neznal vědy. V bouři strom sebou divě kymácel. *Kdo* jím tak třásl? Zajisté v stromu sídlí duch. Ve vodě plynoucí utvořil se vír a z něho jde hluk a štěkot. Kdo to hlučí, štěká v řece? Duch. Oblaka táhnou oblohou, honí se, přeměňují, život nějaký skrytý v nich vládne. Co jsou oblaka? — Zajisté sídla duchů.

Takový je nejdávnější stupeň náboženských a vědeckých představ o světě: vesmír je kasárnami, jichž všechna poschodí i sklepení obývají tajeplní duchové.

Zprvu člověk, intelligence hrubě zvířecí, tyto duchy jen tuší a představuje si je co stíny matné, hrůzné a potměšilé.

Bohudík udá se *miracle grec*, řecký zázrak Renanův. Řek v přírodě začal viděti jasněji a krásněji, okem po výtce výtvarnickým. Hned příroda mu zveselela rejem krásně obrysovaných bytostí. Víly daly se v rychlonohý plynulý tanec. Terén planin i lesů rodil bůžky křivorohé, z mořských vln zvedly hlavu nymfy a tritoni, sama obloha se stává sídlem obrovského boha krasavce.

Je milo býti Řeku na světě, bozi jeho jsou krásní a lidmi neopovrhují, milují je. Ostatně, lidé jsou jejich otci. Básníci a výtvarníci ustalují jich typy, pracují o rysech jejich tváří.

Fantasie severská, asijská jsou zase jiné a vytvářejí jiné mythologie.

Tato stará řecká mythologie stala se špatným, ale chytráckým výtvarníkům zásobárnou rekvisit, museem ošuntělých dekorací, odkudž tyto rekvisity a dekorace, chce-li tak moda, přenášejí na plátna, teší v kámen.

Má-li však užití těchto přežitkových figur míti *dnes* zdůvodnění, musí umělec státi na stanovisku divocha anebo, raději již, Řeka. Musí totiž v ony bytosti *věřit*, nesmějí mu býti rekvisitami, ale nositeli *života* v uměleckém díle. Musí je v lásce tvořit a s láskou k nim lnout a je i uctívat.

V době vědy na duchy nevěříme. Ale věří v ně poslední divoši lidstva: pověrčivý a pohádkářský lid, děti, jimž skutečnost ráda splývá s pohádkou, někteří umělci, vzácné naivity srdce, umělci právě a krásně dětinní. Tak *Shakespeare*.

Tak dítě a úžasný umělec: *Corot*. Rád při svých jezírcích zádumčivých se zimomřivými břízami roztančí kolovod křehkých vidin nahých, neskutečných a kouzelně krásných. Vzal jich štíhlost z děl starých mistrů, jsou lehce akademické, ale ubral jim na tělesnosti, zduchovnil je, zhudebnil a zjemnil.

Dítě srdcem i rytíř karakterem je *Puvis*. I on tedy smí za vděk za toto srdce své a za ten karakter svůj v přírodě zříti čisté, všeho zla prosté bytosti snu Latinská jeho duše plna je zřetelných vysokých, tichých, zasněných postav, mírného a účelného pohybu, jenž je téměř klidem, nadzemsky krásných a velebných.

Dětinného srdce do smrti je *Schwind* A také manýrami dobráckým, málo hloubavým kmotrem. Za to směl se státi jakoby hajným v začarovaném lese jedlí, dubů a pohádek. Maluje své víly, vláčně z mlh spředené, tiché a jako studené, s ledovou rybí krví.

Ne vždy dítětem je *Boecklin*, ač na tento genre nejspíše při vyslovení jeho jména myslíme. Jemu bytosti mythu jsou snadno figurinami, z nichž skládá svá hlučná a veliká panoptika, své „centauromorfické genry" (Meier-Graefe) pro applaus nebo dráždění davu. Jemně krásným je však v těch drobných obrázcích, na př. u Schacka visících, kde květina i drobná dívčí bytůstka při potoce a olších jsou svěžími, novými a tak živými metaforami v harmonické básni, vzácného jednolitého tónu. V těch obrázcích cítil pro sebe, pro své srdce dojaté krásou vnitřní chvíle, a nesešel na šikmou plochu německé konstruující, lacino a ochotně nadčlověcké nehoráznosti (tam, kde je Stuck).

K těmto *dětinným* srdcím, jež — každé svým způsobem —' obrozují pohanské merveilleux v umění, počítej bez výhrady Mánesa.

Východiskem jsou Mánesovy *krajiny skutečné, realistické*. Nehledě k četným skizzám je to jen několik definitivních olejů. A těch analysa nesmí býti podnikána podle reprodukcí.

Přeci i z reprodukcí sálá silná vlna teplého *života*, dost informující. Tak onen kraj širý a žírný, kraj obilí, zeleně, vinic a zahrad i lesů. Je vysluněn, se širokou, v slunci vyhřatou řekou, jež je jako teplé tělo ženy, vláčné a hutné. Do dálek dalekých rozlévá se vzduch, vyzlacený, vyteplený, tiché a průhledné jezero bez větru, bez vln. Vše v slunci mlčí, rytmicky dýchá a trne rozkoší. Studené stíny lákají svlažit horkou nahotu. Matka Země je tu vřelá, *dobrá* a úrodná.

Je to veliká veduta směstnaná na malou plochu obrazu. Je to krajina reální, ale již přece duší transponovaná, již poetická, již jakýs *ráj* (tak i jiné Manesovy krajiny!). Všeliká bytost byla by mikroskopická. Ale tušíš tolik zákoutí a cítíš takový příliv životní síly v tomto obrazu již z reprodukce, že by ses nedivil, kdybys nalezl v stinném koutě teple ze spánku dýchající *bytost*, připustnou jen v krajině snu.

Tyto bytosti Manes skvostně *vidí* jinde. Skutečně vidí, a při tomto vidění všechny jeho čivy zdají se býti v práci: on současně cítí jich dech, oko jeho jakoby bylo rukou stihající rytmus jich údů atd. Manesovské oko, právě malířské, jest, jak o takovém oku řekl Meier-Graefe, „summou všech smyslových orgánů". — „Co u hudebníka je krajní slyšení, je tuto krajní vidění" (ib.). Toto vidění není pak konstruující, neslepuje vypočítavě rybu s tělem lidským jako musejní kuriositu, nýbrž je už *milováním a spolužitím s bytostí vnitřně žádoucně i živoucně viděnou.*

Teď *popis* některých kusů sem náležejících:

Je bílý soumrak. Třeslavé, usláble se usmívající světlo proudí okny, umdlévá v koutech Manesova atelieru v Krakovské ulici. V atelieru veliký, veliký nepořádek. Tu skříň s povytáhnutými zásuvkami, z nichž kartony se derou, na její vrchní desce zmatek papírů, i z cylindru vyčnívají svinuté kartony, o stěny opřena napjatá plátna. Toť stěna jedna.

U stěny protější je voltairovská lenoška, rovněž překypělá povodní kartonů rozmanitě svinutých a se rozvíjejících. Podlahu kryje vrstva listů, map s nákresy, rozměrný lineal, a na stoličku s poduškou z nákresů a map na půl ulehl, dokonale vyčerpán, sám Mánes.

Tuhá byla práce přes den. S jedné strany do ubledlého světla navečerního měkce se leskne plátno na prapor pěveckého spolku smíchovského a zřetelně ještě rozpoznáváš zdobné písmo praporu: Pěj, pěvce dobra... Se strany druhé v stíny se noří obrovitý papír s idealními ženami cos symbolisujícími. Na podlaze rozpoznáváš náčrt heraldického lva českého na prapor Hlaholu pražskému.

Při oknu je stůl a na něm i na okně utábořila se spousta lahvic, všelikých nádob, divných malířských rekvisit. V největší láhvi však cosi vře, něco čaruje a s šumotem vyrazily páry, stoupají a stoupajíce se šíří prostupovány unylým světlem večera. Ale Manes do par těch promítá nitro své. Jeho mozek, zmořený denní robotou, v parách soumraku *vidí* teplé a bujné dívčí zjevy prosvitavých rouch, těl vlnících se v sladké hudebnosti, těl skvělých a mladých, rozpuklých ňader, prohnutých životů, oble měkkých paží a rytmických nohou. Jsou průsvitné, ty víly utkané z par, bledé světlo večera jimi prozařuje, ale přec v nich proudí jemná zrůžovělá krev, přec jejich pleť voní, tělo fakticky hřeje a něha opájí. A čím blíže se stáčejí k němu,



VIKTOR STRETTI.
Z PRAŽSKÉHO
GHETA. — LEPT.

tím jsou *skutečnější*, oživlejší, plné krve i mléka — již již myslí on, že jemu náležejí, že je zachytí na plátně započatém, přičaruje a zaklne do světa tvarů. Ale, jestliže první, všecka teplá a oblá, květ k utržení, ovoce k ochutnání, již již k němu se sklání jakoby žehnala — druhá blíží se, párovitější a nedostupná, a pozvedá v duchové ručce stočené hádě umělcovy nedůvěry a autokritiky i zároveň zloby doby a lidí, zatím co, poslední, z nádoby se líhne malý ďáblík výsměšného zoufání nad dílem nezdařeným, nad snem vychladlým a nevystiženým anebo nepřízní znemožněným.

Toť fabule náčrtu („Manesův sen", maj. Lanův). To nám je konečně vedlejší. Nás zaujalo ono *fysiologicky horké zření* těch nahých žen umělcova snu. On po nich *touží*, vskutku. Psychologicky jsou jeho „snem o štěstí". Má je v nitru svém (kam je zanícen zamkl). To jeho nitro je měkkou travou, v níž realita nechává teplý svůj otisk a kde jí spadá s boků nahodilý šat. To nitro je fotografická deska zvláštní kyprosti, pavučinná spleť nervová vášnivé realitu vpíjející. A načrtnuté ženy právě jsou sama šťáva, již vyssál malíř svým výstižným zřením ze skutečných těl. Toto *zření*, úsilné a chtivé, diktovala mu jeho vnitřní potřeba štěstí.

Je v tom *vášeň*, jež jiným romantikům (t. j. malířům ne skutečnosti, ale svého snu), příliš šosáckým, schází (Schwindovi). A u Manesa jeho touha vždy ztělesní se ženou, ať v ní symbolisuje to, co žízně po štěstí, hledá v krajině nebo v písni nebo v myšlence.

Za druhé staráme se při tomto náčrtku o problém čistě *malířský*, o to, jak ztělesněné páry, atelier, v něm Manes a věci spolu se kombinují

na ucelené dílo Po té stránce je skizza úžasně krásný, lehce napověděný clair-obscur zvláštního poměru světla a stínu. Jeť světlo bojácné a stíny jsou ubledlé. Vláčné jsou přechody, vše pára tu světlem tiše hovořící, tu stínem zesmutnělá. Beze všech barev dokonalá *malba* a především barvitá malba *atmosféry*. Kresebně je náčrt ukázkou Manesova linearního skvostně jistého impressionismu. Tvary, původně jen vnitrozřením hýčkané, tedy *sněné*, klade Mánes na papír teple živé, s absolutně jistým tahem úst, nosíku, všech plynoucích linií těla. Vše měkké a toužné a plynoucí a živé i unikající. Kantileny linií a linií.

Má pak ten list výhodu náčrtu, jeho horké bezprostřednosti, prvního jaksi otisku předchozího vnitrozření. Hledaje definitivní vněšné skoncování svých vidin, Manes svým věcem ubírá tepla. Staví si modely, jež sice amourcusně kreslí, ale které zmrtvěly v pose a jakoby usnuly, a podruhé už svůj sen kreslí příliš ostře, piplá o něm a tím mu ubírá na teple hybného života, ustaluje jej v sochu, popularisuje jej a stírá pel nálady, jež z dopověděného vyvětrává.

Jiný případ. Je to při vodní tůni u vysokých travin, u rokytí s deštníky veliké houby. Lekníny nepohnou se na vodě tichotiché. Na břehu vzrostly nadechlé zvonce svlačců. Slunce svítí, je horké ticho, jen hmyz bzučí.

Ale jinak bude na sklonku dne. Obrovská koule sluneční zapadá za travinami. Kraj je šerosvit rudě prozlacený. Z leknínu vyšuměla kypře a horce jedna Afroditka zlatých splývavých vlasů, zlatěplných linií. Její ručka, toť měkká plnost k ulíbání. Jiná je vidinou sic, ale obrysu plného krve, teplé páry, horkého oddechu a jemně pevné anatomie. Ona zas tolik a nyvě šťastně, naprosto opojeně adoruje slunce, symbolisujíc květ loučící se s ním. Ta zas rozkošného tílka kříží nad poupatovými ňadry ruce vzorné buchtičkové měkkoty. Oblost jejích ramínek je zrovna děcky holčičí. A tvářička stydlivé žabky. Jiná má postoj Falguiérovy Tanečnice (Cléo de Mérode): ňader je drobných a perfektních, nohy jsou rozrytmovány v úžas úžasů. — Rej až bujný jiných rozdováděl se nahoře v trávě do zapadajícího slunce. Děcka, všudybylové skvostně načrtnutých hlaviček, škádlivě živých oček (body svítící!), úst, jež jsou jako teplá rána vlhká, v ruchu velikém (páteř smělé zkratky, hýždě silně od sebe) poletují náčrtem, rozsvěcujíce od dobromyslného dědka svá drobná světélka.

Přistoupíš k tůni blíže a panenské zjevy zmizely. Listy ještě ve chvění a rose, ale ani otisku duchových nohou. Malíř musel své bytosti z té tůně *horoucně* vytoužit, najít pod listy celá



J. UPRKA.
LI.PT. ■

ta teplá těla, až se jich mohl zmocniti tužkou či štětcem svým. Zas je tu realisován kus *touhy* umělcovy: panny vidí, ne ženy uzrálé, všechny mu pod rukou vznikly žádoucné, toužící i chtěné, do chladu večerního sálající teplo a světlo jako tepelné a světelné zdroje nějaké a sálající i rozkoš, kterou vyvolává jen co je *živé*; nevidí jich umělec v unylosti měsíce, ale v horké rudosti zapadajícího slunce.

Toť obsah látkový Psychologicky zastoupeny jsou tyto city: nyvost, blouznění, stydlivost, toužení, adorace, opojení i bujnost, vesměs city družné, vyplývající a objímající, sdílné a sdílené, vytvořující vlahou atmosféru přelévajících a mísících se vln nezřeného jezera nálady. Egoistická energie, síla, zněžněly. Vládne jen touha a něha. Něha, toť jediná forma energie zde, a tato něha vyzařuje z oblých polštářů paží,

prýští a prší z prstíků tajemnými paprsky do vzduchu. Jsme v sluneční Arkadii, kde přípustny jsou jen duše něžné. Sám reflex Manesova nitra je tato oživlá vilami tůň.

Malířsky je tento náčrt („Soumrak" v Rudolfinu) zas *bez barev* absolutně barvitý. Je to zlatěrudý temnosvit, vše v sordině, s krásně rozloženými massami světlých těl i temné vegetace.

Jak přišel Manes k takovému námětu? Jsme ovšem v době pohádkářské romantiky s jejími rusalkami a gnomy, ta okolnost mohla spolupůsobit, ale já vidím původ těchto rozkošných bytostí zase hlavně v umělcově *touze*, v jeho žíznivém zření a pátrání po tom, co podle Stendhalova výroku je ve světě „slibem štěstí", slibem sladkého pokrmu pro duši (i duše chce jíst!, v pátrání po *kráse*. (Veškera krása jest jen slib štěstí, Stendhal.) Tyto vytoužené bytosti svého nitra vidí malíř ovšem ve tvarech a ve světle i barvách odvozených ze zkušenosti: odtud u Manesa i při těchto vidinách ten reálný rys, ta souvislost s děvčetem českým, třebas i s děvečkou českou. Toto merveilleux není řecké, mladík, jenž v „Soumraku" dívku zvedá, není faun. Je to merveilleux domácí.

Manes je schopen z nitra svého na papír vyvolat nekonečně těchto krásných zjevů, jež sice nejsou portréty, ale přec a vždy individuálně rozrůzněny. Těžko roztříditi je dle příbuzenství, neboť nejsou šablonovité. To jest jejich geniální rys. Jdou jen, v neustálé rozmanitosti tvůrčí, od typu něco kypře vulgarnějšího k typu, jenž je na samotné hraně skutečnosti a snu. Ježto tuto látka mu nepředpisuje přísně stáří osob, volí instinktivně dívky. Jim k doprovodu děcka.

Tak nad *„Věži dlužníků"* k měkkému lenošení v oblakových peřinách zaklel skvostné akty ideálně štíhlého obrysu, ale boků realně nestisněných a plných, bytůstky, slibující čistou i živelní, průhledně bystřinovou, odhmotněnou rozkoš. V *„Zahradníku s květinami"* má zjevy rozpuklé plnosti, zlatovlasou Stolistku, nejoblejší na světě šíje, lyrickou Lilii, kde vše oblá hra ňader, boků a paží, kde měkký oblouk již připravuje oblouk měkčí, kde síla svalů znežněna, zpoddajněna, roztoužena, zlyričtěna. *„Stok Vltavy a Labe"* je báječná „campagne-vision".

Je užitečno srovnati tento náčrt (linearně znamenitý) se Schwindovou allegorií Der Vater Rhein (Berlín, Nationalgalerie). Ostroh země pevné, kde řeky splynou, je Manesovi stinnou idyllou děcek-vlnek, nahaté oblosti. Za šumu prudce splývajících vln obě řeky se setkávají. Jedna vyšuměla z lastury jako Afroditka, i zlatá i bílá a holubičí, holčičkové, nyvě rozkošné tvářičky, těla bez poskvrny, měkkého, těstového postoje, sladce kyproučká, ruček! ňader! malých a svatých! tak fondante, fondante . . něha z ní vyzařuje, z ní se neviditelně vypařuje (*její* to druh energie), a přec milostně rozepěná melodie umělcovy tužky pevně okreslila její tělo (ten systém tepla a něhy i měkké a sladké mdloby). A kol ní zteplely vlny postavami: rušný a šumný (slyšíš vln rytmický pleskot a hovor?) proud raminek, tváří, ňader, krásně odvlněných paží. Vše lne, volá po sobě, touží, adoruje i zas jaksi *do sebe, sebeopojeně* jásá. A toť „ženská psycha Manesova": jakoby lákala a přec zas jen jako sebeopojená, stačící sobě svou krásou, svět do sebe a pro sebe, do své niterní bohatosti obrácený. Nenalezen ještě klíč k jejímu světu, jenž musí býti na úžas krásný, slunný a nevezdejší.

Zas „das ewig weibliche" jalo Manesa, a zas jeho touha vlila do linií tužky život a chvění, učinila jeho linii „linií fysiologickou". Manesův impressionismus lineární zachycuje hned líbezným posuňkem zakrývajícím drobná ňadra, hned skloněním hlavy k raminkům, tam zas jinak a jinak všeliké city arkadické erotiky: zanícenost, jásot i obdiv, cudnost, naivnost i koketní zimomřivost, a aranžuje všechen tok linií zároveň v měkký a sladký bakchanál. Schwindův Rýn je naproti tomu divadlo, bez ruchu, à la živý obraz. Cos tvrdě germánského splývá tu s klassicky sošnickým a akademickým. Romantika kathedrál, minnesängrů, lohengrinské labutí přilby je tu romantikou divadelních rekvisit.

Manes rekvisit nepřijal do svého náčrtu. Jen v pozadí Mělník nadhazuje nám, oč se jedná látkově. Manes chce jen nahotu svých vidin.

Pak vidíme jiný kout. Dobrý, sladký kraj, třebas vzadu dmou se hrozivé hřbety horské. Páry vystupují z lučin a sytí nakypělá oblaka. Ze země vyvěrá říčka, její vlny skáčí, dovádějí v travnatých březích. Zteplely v naháčky kulatých tvářiček, kulatých hlav s rusými vlásky. Jich očka, toť jiskérky, nosík je čilý, rty živé. Teplá jich matinka, dívčí vila, sněžných paží, něžného doteku, šíj a boky obtékány zlatými vlnami vlasů, noří ladnou nohu ve vodici, zatím co ručka v jakéms sebeopojení zasněném přimkla se měkce k tváři. V pozadí zvedl se opřen o dubový sochor *dobrácký* ohromný obr Krakonoš. Hledí *bodře* na vlnky Labské, nahé klučiny, bezstarostně ubíhající. V tomto kraji nelze býti zlým. („Prameny Labe".

Nad vodami duha vlaze zářivá rozklenula se nebesy. Poetovi zteplela a zhutněla v ženu, vyspělou pannu, sladkou Venus. Tvář, toť ovoce přetékající sladké šťávy. Ústka sběhla se k polibku a ten již se na nich tvoří a v tom jihne co lahodná révová krůpěj. Nosík skvostně drobný,



VOJTĚCH PREISSIG.
DUBY V PODVEČER.
— BAREVNÝ LEPT.

v oblosti lící brádka tuhá a kulatá. Vlasy nádherně rusé, tělo růžové pleti teplé, rusých stínů, krev a mléko vespod. Ňadro poupatové, vymodelované ničím, jen jako dechem, úsměvem štětce. Její dlouhý život? Ne makartovská vyšumělá plocha, ten život je báseň odstíněná, hellensky nespoután a přec pružnoboký a ladný. Postoj Duhy je zvlněn v hudbu sladké sonornosti. Zralá ovocnost tohoto zjevu hodí se k teplé harmonii barev akvarelu. Je Manesova vidinová dívka především rusá? („Iris", akvarel). Studie dodatečná k této vidině (podle modelu) už „spí".

Z rokokového lože probudil na jiném akvarelu Manes dívčí tělo, dlouze a horce krásné, s rukou parnaté měkkosti, plnou moučného pelu pastelového, s ústy rodícími polibek, s nosíkem oble drobným, s očima holubičíma („Amorova snídaně").

„Allegorie léta" je ku podivu odchylná. Je v ní i Řecko i cinquecento, *velmi* pravdě podobně Genelli, a také arrangement je studované příliš. Ale zas přes studenost akademismu přelila se teplá vlna Manesova živoucného umění. Napojil ty řecké sochy vonným mlékem a krví. Svlékl je aspoň po pás. U některé zadek až koňský, stehna úžasná, ale vrchní trup líbezný a sem tam dívenčí tvářička, právě manesovská. Také zde vycítíme ono zvláštní sebeopojení, sebezaměstnání těchto vidin, tak lákavých a přece do jiného světa než náš zakletých. Týž dojem oddálenosti pociťuješ u Puvise, u starých, u všech malířů snu. U Manesa, pro horkou živoucnost jeho vidin, týž odstín melancholie se zahnizďuje v diváku.

Vidinový les a po slunci svit měsíční je ve „Sluji Venušině" (tušový náčrt). Jsme v soutěsce pískovcových skal, plných děr a záhybů; kout od Hrubé Skály. Vysoké stožáry kosmatých jedlí a smrků. Měsíc v plné oblosti vniká sem a razí si cestu mohutným proudem světla. Vše tajemně v měsíci bílé, větve jakoby hořely tichým modrým ohněm. Do korun a nad koruny stajila se hluboká, balladická noc. Teď, v tuto chvíli, patří, zdá se, skály ty jen měsíci, stínům a noční zvěři.

Ale jest zvláštní den: „Večer před svatým Janem . ." — Je svatojanská noc a Manes uvádí nás v *sen* této svatojanské noci. Do balladicky příšerné tmy přivádí zlatě idyllické osůbky ze svého *slunečního* ráje.

Atmosféra, celé těžké ovzduší svatojanské noci?

Toť ovzduší milování. Jako u Shakespeara bloudí milenci a Puck je rozvádí a mate, zjevila

V. STRETTI.
LEPT.



se i Manesovi v lesích českých bohyně lásky: Venuše. Je pánve a stehen přemohutných, jakás Venus genitrix. Spí, ve dlani jablko Paridovo, v sluji své, blízka procitnutí, na záplavě zlatých vlasů, na loži podoby labutí. A už rozkvetla soutěska rejem chlapečků nahých a holčiček. V předu jsou hudebníci: něžná viola d'amour unyle polehla v trávě, dvě hrdličky při ní procitly a zobkají se, pastýřskou fujaru má ten, jiný prostodeché dudy, děvčátko drobné má v ručce lyru, hošík chystá se rozezvučet tympány. Na vysokém kořenu stromu usedl hošík-poeta, blanku a péro v ručce, druhou ručku roztouženě přimknuv ke tváři Nad ním pták-zpěvák rozrokotal se teplými perlami tónů na ratolesti. Z pozadí vyšel ze skal průvod křídlatých Milků. Přinášejí vše, čeho Venuše požádá při probuzení. První v lastuře nese, se skvostně odpozorovanou opatrností v krůčcích, rosnou vodu na umytí. Druhý vrchovatou mísu ovoce. Z poza stromů blíží se jelen a laň ladných linií. Však již čiperné děvčátko-komorná odhalila záclonu od lože Venušina.

Ale i vzduch a skály nahoře oživěly. Paprsky měsíční spředly se na teplá, kyprá tílka křídlatých naháčků. Je přeskvostný jich rej v plnosvitu luny. Letí, volajíce se, tu v letu se obejmou a zlíbají, tu jásají a k měsíčku nyjí Ale vnikají i do stínů korun stromových, vyplaší elastickou veverku, ta huš! v měsíci zakmitla a čtveřice křídlatců zvlnila směrem k ní tančící věnec svých tílek. Jiní vnikají do děr skalních, jen trup a nožky z nich vidíš, jiný baculáček v otvoru skalní stěny uvelebil se co v hnízdu a spokojeně odtud přihlédá muškovému reji ostatních

Naprosto jasné vnitřní zření těch děcek v jejich *tolik* skutečných pohybech, poletech, polohách. Ruka absolutně vyspělá k zachycení toho nitrozření.

Mladé dívčí zjevy v „Sudicích“ nemají ničeho z balladické příšernosti sujetu: jsou panensky

oblé, zlatovlasé, roztančené v měkký rytmus. Naivní zaleklost i vyjevenost dětinskou zříš na tváři některé z vil.

Vidinové dívky jsou též na „Adresse hr. Nosticovi“. Měkké, lehce se dotýkající, lehce jímající křehké a elegantní prstíky. Bílá panenská poprsí jemné tkáně, lyrické tančící paže. Stajené a vážné jakés adorování do neurčita, v zadumání. Rusovláska se žní vlasů až ke kolenům, s poprsím roztávající sněžnosti, zvážnělá, zasněná Afroditka. Drobnost úst k polibku nabídnutých. — Manesova idylla, vise Afroditek, tuto přenesena do světa monumentálního, kde zvážněla něco, ale zůstala svou. (PŘÍŠTĚ POKRAČOVÁNÍ.)



M. ŠVABINSKÝ.
■ LEPT. ■



M. ŠVABINSKÝ.
■ LEPT. ■

M. ŠVABINSKÝ.
■ LEPT. ■





MAX ŠVABINSKÝ.
PODOBIZNA. LEPT.

M. ŠVABINSKÝ.
■ LEPT. ■





MAX ŠVABINSKÝ.
LEPT. (PRVÝ STAV.)

F. X. ŠALDA:

ŽIVOT IRONICKÝ.

(POKRAČOVÁNÍ.)

V.

Varjan sestředil se zcela na svoji novou knihu; pracoval na ní horečně, s jakýmsi churavým, uměle živeným chvatem. Jeho nová práce zdála se mu šílenou honbou za ne zcela jasným, ale důležitým cílem, zoufalou sázkou o všecko; on sám štvaným běhounem, který neušetřil sebe žádné ostruhy a žádného biče.

Chvílemi v noci, zdvihnuv bledou hlavu s planoucíma očima od kupy papíru, naslouchal do jakési *jiné* nehmotné tmy a zdávalo se mu vždy, že slyší z ní lání příšerné smečky, slídící po jeho stopě. „Co mne to štve? Jaké hlasy z ní vyjí?“ tázával se sám sebe. „Jest mezi nimi prázdný nervosní nepokoj mého pustého srdce? Ano, rozeznávám jej. A nedočkavost podrážděné pýchy, která si chce co nejdřív vyvrátit důvody bázně? Ano, i ona štěká chvílemi a pobádá k chvatu. Ale všecky ostatní přehlušuje hlas úzkosti, že nepotrvá dlouho moje umělá zločinná inspirace, že může její příliv opadnout dříve, než donese moji loď k cíli.“

Den ze dne cítil určitěji, že každou řádkou, kterou do ní vpisuje, vyvolává osud, naplňuje cosi neodvratitelného, vrší cosi nenapravitelného — a přece nechtěl, nemohl stanout.

„Jen se nezastavovat, jen se neohlížet!“ říkal si. „Jen to ne! Zkameníš jinak hrůzou, a tvoje smečka tě rozsápe.“

Den ze dne bylo mu jasnější, že napájí svoji knihu životem Melchiořiným, že vypíjí její krev jako upír, ale za zločinnějším cílem: že staví na mrtvole, že vraždí opravdový a skutečný život lidský, aby jím sytil svoji Chimaeru; že rouhavě modloslužební, že obrací tok života, zvrací hodnoty. Den ze dne bylo mu to jasnější a den ze dne byl méně ochoten, upustiti od toho.

„Chci svoje umění, chci je za každou cenu, přes všecko, všemu na vzdory! *Jemu* na vzdory! Stůj co stůj! Vyrvu je osudu, vynutím je nemožnosti, vyvzdoruju je *jemu*! Ať stojí na mrtvole,“ dodal za chvíli, ale nedořekl. Zaštkal suchým, neúlevným temným pláčem: „Všecko živé stojí na mrtvolách — jen *to zde* ať na nich nestojí; slyšíš moji modlitbu?“

Ale umlkl nedomysliv jí; nevěřil sám její pravdivosti; padla k zemi nevzletěvši ani tolik jako hozený kámen; a jen temný dým jejích slov plazil se po jeho ohořelém srdci, užíraném z vnitra temnou neukrotitelnou ranou.

Život ztemněl mu jakousi zoufalou záhadnou zlobou.

Mučil Melchioru, urážel ji; bylo mu potřebí k práci rozčilení, podivného mučivého a dohánějícího pocitu viny, smutné a smyslné vůně ran. Zdálo se mu, že nemůže bez nich tvořit; stávaly se mu ostnem díla.

Kolikráte přistihl se, jak stanul nad ní, spící; vyhublé její tělo bolelo i rozrušovalo jej zároveň podivným silným napětím. Tvář zkamenělou pil rozšířenými nozdrami vůni, zvláštní zneklidňující vůni tohoto utrpení, této modloslužebné oběti, kterou přinášel strašidelnému bůžku dračí tváře, rozšklebené polozvířecí masce, temnému symbolu čehosi temnějšího, co zalidnilo jeho srdce.

Stávalo se, že zavolal Melchioru k sobě, ale hned ve vteřině odstrkoval a odpuzoval ji od sebe.

— Dost, dost, odejdi! Chtěl jsem jen vidět tvoji bledou zmučenou tvář zrazené světice, tvoje bolestně zraněná ústa; jsou jako otevřená rána, krvácející pod jakýmsi kopím, právě z ní vyňatým. Je mi třeba toho obrazu k inspiraci. Dost, nechoď již ke mně. Nechci tvých polibků, zatěžují mne a seslabují mne. Chtěl bych vyssát z tebe tvůj život a přenést jej sem, dát mu cirkulovat místo tvými cévami těmi řádky a strofami zde! Potřeboval bych tvojí krve, a ani ne jí, i ona je příliš těžka ještě, jen její páry a vůně. Pročmně jí nemůžeš dát?

— Bloudíš. Proč se neinspiruješ životem? Jest plný inspirací, volá tě jimi, vnucuje ti je za každým krokem.

— Ne, nemohu jich potřebovat. Propadl jsem fantomům a fantomy chtějí krev, žijí z krve. Neznáš toho? Mrtví, vyvolala-li's je jednou, jsou nenasytni. Všecky staré pohádky a legendy vypravují o tom. My mrtví, dodal po pause, *my mrtví* toužíme po krvi; my mrtví jsme nenasytní.

A opravdu, zdálo se mu, že jest obklopen fantomy, že utvořili kolem něho kruh, stále se šířící kruh, který jej vylučuje a vylučuje den ze dne ze života; bylo mu, jako by jakési ohromné osamocení spadávalo jako velké vločky sně-

hové v nocích práce a kladlo se kolem něho duchovou, neviditelnou, ale stále rostoucí závějí. Vstával od každé práce více vypovězený ze života než když k ní sedal. Hovořil-li s lidmi, zdálo se mu, jako by dýchal z něho mráz a jako by jeho společníci toho cítili, třebas o tom ze zdvořilosti nemluvili. „Jak udiveně dnes vyhlíželi," opakoval si Varjan, „jaké měli pitvorné, prodloužené obličeje! To proto, že vědí, jak stydnu; ale nemluvili o tom, jsou zdvořilí; moderní člověk jest vůbec zdvořilý jako kat v rukavičkách; nezasahovat, pozorovat, vyčkávat . . . dočkat, až ti okolnosti zlomí vaz. Jsou o tom i theorie, hehehe."

Chvílemi bylo mu, jakoby houstly kolem něho stíny a zastupovaly mu cestu. Každým slovem, zdálo se mu, píše narážku pro osud, každým veršem temnou věštbu; za každým slovem plazily se stíny, vstávaly mátohy; a byly večery a noci, kdy stíny hrozily i prosily a hovořily půlnočními hlasy studánek a pramínků, ztracených v lesích.

„Zabíjíš ji," zašeptal jeden z nich kdysi pozdě večer, vystoupiv zdánlivě z věty docela nevinné jako vrah z poza starého smrku v nedohledném mlčícím lese. „Ale nač ti to říkám," zasmál se tiše, „ty to víš, víš to od chvíle, kdy jsi poprve péro namočil. Píšeš, píšeš její smrt; předeš její smrt. Splétáš ze svých kliků háků síť, ohromnou síť, kam ji polapí, ubohou křepelku, kostlivý lovec: zatahuje již léč. Ale ty to víš všecko: víš, že nepřežije dlouho tvojí knihy. Ještě je čas: zachraň ji. Vstaň, vezmi svoje papíry; v krbu hoří posud oheň, uvrhni je v něj!"

A Varjan opravdu vstal jako by pod rozkazem cizí vůle a potácivým krokem s horkou oblouzenou hlavou bral se k ohni se svým rukopisem.

Rudě zasvítily oharky; jejich žár udeřil jej do očí, zaplavil jeho zkamenělou tvář.

Vztýčil hlavu: zvolna vyprchávala snová tma, kterou byly opilé jeho zornice.

Rozhlédl se zvolna úkradkem plachým zděšením kolem sebe.

Šero rostlo v koutech a stíny vlekly se po stropě; lampa psala tam tiché, zpytavě unavené kolo mrtvého neradostného světla. „Jaké podivné strašidelné světlo! Všecka radost, všecka síla byla z něho něčím vyssáta; odnervené světlo, zabité jakousi studenou mrtvou rukou," napadlo mu v tu chvíli a roztřáslo nervy mrazivou ošklivostí.

Duchové tiše šlehaly mysticky bledé plamínky v žárovišti, klesajíce a zvedajíce se vždy s novou úsilností, jako by pracovaly na nějakém čistém neviditelném díle, neustále unikajícím a neustále bořeném.

Pohlédl od nich bezradě k oknu, zavalenému zcela tmou. „Padá, padá, padá venku tma, padá neustále ještě, ač není daleko půlnoci. Právě kolem mne padá jí více než jinde."

Vrátil se k ohni. „Milý, laskavý, čistý," mluvil k němu a chystal se již položiti listy do plamenů, když v tom cosi na chodbě zapraskalo, a než se nadál, Melchiora stála před ním.

Tisíckrát a tisíckrát zpřemítal později tuto událost a nedobral se v ní nikdy dna. Je pravda, že často v noci, náhle znepokojena, přicházela pohledět na něho do pracovny a postála vteřinu a ujistivši se, že není churav, odcházela beze slova. Ale co ji přivedlo v tuto osudnou noc, v tu osudnou vteřinu, kdy stál Varjan na rozhodné křižovatce a dával se již jiným směrem? Čím puzena vešla právě ve chvíli, kdy odhazoval již nůž, přiložený na její hruď, — aby mu jej vtiskla znova do rukou a namířila jím rovnou k svému srdci?

„Nehnal jí tehdy strach, že by mohla být připravena o svoji mučednickou korunu?" tázával se později sám sebe a přisvědčoval: nenalézal jiného vysvětlení mimo tuto mystiku.

— Šílíš? zvolala, přistoupivši těsně k Varjanovi a vyjímajíc mu z rukou jeho papíry. Co jest ti? Nevěříš v sebe? Nemáš víry, jistoty? Mohu ti ji dát nějak, třebas svojí smrtí?

— Není mi již ničeho třeba. Dala jsi mně v tu chvíli všecko — mně i sobě. Rozhodla jsi, sobě ke zmaru, mně ke štěstí, odpověděl po dlouhé pause, s tvrdým žárem ve zraku, vrácen již zcela svojí Chimaeře a její ukrutné službě. Osud, fatum, moira, kismet, šeptal si tiše, zatím co teskně zmíral v chodbě *odsouzený* krok Melchiořin.

— — — — —

Varjan dopsal brzy po tom knihu a uzavřel ji mechanicky do zásuvky. Za čtrnáct dní vzal ji odtamtud a pročítal ji tím podivně dalekým, odcizeným a nezúčastněným zrakem, kterým zbrojil každé svoje dílo, než je dal do tisku.

Byl podzim.

V zahradě pod jeho okny volaly poslední podzimní růže svoji krátkou, zrazenou a zakřiklou vůni; cosi teskného válo průhledným čistým podzimním vzduchem, v němž řadili se ptáci k odletu; chladnoucí slunce odráželo se velikou bledou září v mlčící řece; občas spadlo přiduše nou ranou do vysoké trávy ovoce, sraženo s větve ne hmotně větrem, ale duchově jako by dotekem pouhého slunečného paprsku.

Varjan přistoupil k oknu a osten hluboké výčitky zaryl se mu do hrudi.

„Jak jest možno, že jsi promeškal jaro a léto při papírech? Že jsi hynul pod malým čadivým plamenem stolní lampy, zatím co ostatní žili pod dobrotivými světly nebeskými?"

A sešel do zahrady s rukopisem v ruce.

„Můj bože, jak směšně vypadá popsaný papír v přírodě!" pravil, hledě na dlouhé černé řádky táhnoucí se po arších. A opravdu, písmena jakoby utíkala a choulila se do sebe před čistým nebeským světlem, žalný houf směšných nohatých pavouků.

Bezděky vzpomněl si na svoji návštěvu u slavného, opravdu velikého sochaře, jejímuž smyslu tehdy rozuměl jen napolo, a který náhle vypadl nyní před něho jako hladký kaštan z puklého ostnitého obalu. Sochař dal vynést tehdy jednu ze svých soch, kterou nejvíce miloval, do zahrady. Ale jak tam hned zmalicherněla, zpitvorněla! Ona, která zněla v uzavřeném bytě a prochvívala jej a ovládala jej svým akkordem, oněměla náhle pod mocným rozjásaným oblohovým zvonem nebeským; byla stištěna, zhroucena, rozlomena do žalné pitvornosti, když dostala pozadím místo pokojové stěny krajinný obzor.

Cosi podobného cítil i nyní, ale silněji a určitěji.

Snažil se chvíli čísti nahlas svoje verše v zahradě, aby jich vyzkoušel v tomto vzduchu, hlubokém jako sen, čistém jako jezerní voda, balsamickém a kořeněném všemi vůněmi a vším steskem, v tomto světle, laskavém jako úsměv boží, v tomto dni rozhořelém poslední sladkostí letních ohňů před pohasnutím — a ustal za chvíli, znuděn a pokořen. Cítil, jak nedovede soupeřiti jeho umění s přírodou, ani slábnoucí a odumírající, jak jeho verše jsou chudé tvarem, jak nedovedou vynutiti si ozvěnu ani z tohoto nebe, tak laskavého a povolného, jak neprospívá jim nic spojenectví krásy, rozlité všude vysoko vystřiklou vlnou. Dusila je jen, padaly ke dnu, nebyly dosti lehké, aby po ní plynuly. Příroda je vylučovala, uzavírala se před nimi. Tisícerá inspirace odpoutávala se z každé hroudy zemské, sta duchových hlasů vstávalo a volalo odevšad, zárodky nesmrtelného života klíčily všude — a všecko přerůstalo, přikrývalo jeho neplodné bledé sny.

„Jak obstojí, až přejde přes ně čtyři sta tisíc dní?" tázal se v zamyšlení Varjan. „Není takový den, prožitý tváří v tvář čistému nebi, touže zkouškou, jako těžký let sta roků přes knihu postavenou na polici v čítárně?"

Později se uklidnil. Řekl si, že by snad podlehlo každé dnešní umění, každá dnešní poesie. Všecko jest umělou sklenníkovou květinou, bytostí pokojovou. Všecko posavadní umění jeho mělo cosi monstrosního; nutně, přirozeně plynulo to z jeho charakteru, z jeho života; byly to orchidee, organismy fantastické, v nichž jedny části byly přetíženy a jiné potlačeny. A tato poslední kniha měla zásluhu krajní charakternosti, šla v tomto směru nejdále; visela nad samou propastí absurdnosti a nemožnosti, zachycena nad ní slabou jen nití, smutné dítě paradoxu a šílenství.

Uklidnil se tím, ale lásky jeho ke knize tím nepřibylo: byla ztracena navždy.

Taková byla tedy cena tohoto vysilujícího zápasu? Taková odměna za soustředění všech sil? Nuda, lhostejnost, chlad, skoro ošklivost. Stálo za to, spínat se jhem tuhé kázně? Neznamenalo to konec konců množit trud, únavu, hoře, nudu, říši smrti? Nebylo by bývalo lépe, prožít jaro a léto v zahradě, na vodě, v lese, v hovorech s Melchiorou, ve snaze, jak vyvolat úsměv na její líci, ten neskonale krásný, poněvadž hned hynoucí úsměv na její dvojnásob nepřítomné tváři světice a milenky?

Kniha lhostejněla mu víc a víc. S počátku soudil: napsal jsem ji, znamená pro mne cosi překonaného, odbaveného, odtud lhostejnost a nepřátelství. Ale brzy zpozoroval, že jest to víc, a tázal se sám sebe: Nezemřelo ti v ní víc než ona sama? Není to samo umění, nebo alespoň *ono* umění, jehož jest ztělesněním? Ono monstrosní umění zavěšené nad propastí, umění paradoxní, umělé, vynucené, všemu na vzdory, které odnervuje a zabíjí život a žije z jeho krve a vůně, umění modlo-

služebné, které žádá si stále čerstvých lidských obětí?

A za několik dní myslil: „Jest to pouhá ochablost po přílišném napětí, tato nesnesitelná nuda a ošklivost, nebo jest to první trest, první msta, *jeho* msta za tvůj odboj a tvoje rouhání?“

Neměl na to odpovědi, rozuměl den ze dne méně sobě i životu.

Cítil jen: vyžil jsem cosi, v čem nemůže býti pokračováno, co nemůže býti opakováno; staré formy leží mrtvy, rozstříštěny, a nových není posud. A budou kdy? A nepřinesou pak novou nudu, nový trud? tázal se dotýkaje se zrakem, unaveným ošklivostí života, mrtvé tříště u svých nohou.

— — — — —

Pokusil se jíti zase do společnosti, kterou míjel již skoro rok. Jest třeba rozptýliti svoji nudu, rozumoval, nebo alespoň uspat ji jako zlostné dítě. Zkusme to s prázdnými lidskými řehtačkami; snad nám poslouží, snad se podaří jim, co selhalo silám největším a nejčistším.

Dříve než odešel, chtěl rozloučit se s Melchiorou.

Nalezl ji ponořenou v četbu, kterou úzkostlivě schovávala.

Stará podezíravá zloba vyšlehla ze zraku Varjanova, ale, jemu samému ku podivu, pohasla ihned a zjihla v jakousi lítost.

— Vím, v čem čteš, nebo hádám to alespoň.

— Nevíš, ale nezáleží také na tom zcela nic.

Řekla to s klidem, skoro s nádechem veselosti. Všiml si její krásné hrdé hlavy; jak lehce se nesla ta nádherná hlava, jako by některého bojovného anděla z rodu Michaelova!

— Melchioro, nerozumím ti, řekl po pause. Jak jest možno, že jsi tak pokojna? Zpíváš jako pták v květnu, a kolem klade se mráz a tma: jsme v prosinci.

— To proto, Varjane, že jsem připravena na všecko.

— I na to, že spadneš kteréhosi jitra mrtva s větve?

— Právě na to, Varjane. Bůh mne zachytí, až budu padat.

— Bůh, kterého jsi zapřela a zradila?

— Zapřený bůh, stále bůh; zrazený bůh, stále bůh. Třebas mstitel a soudce, přece bůh. Zachytí mne, třebas do trestající ruky.

Varjan se zamyslil. „Nevypudil jsem *jej* tedy přece jen z toho srdce? Nebo vypudil jsem jej jen na polo, na chvíli?“, řekl si, sestupuje se schodů. A ku podivu, necítil při tom starého hněvu. „Vypudit právem smí jen ten, kdo dovede nahradit; a jak já dovedl jsem *jej* nahradit Melchioře?“ A vzpomínka všeho utrpení, které jí způsobil, prošla mu myslí a skřivila rty v jakýsi žalostně hořký posměšek nad vlastní bídou.

Po půl hodině, kterou ztrávil ve společnosti, nudil se Varjan strašnější nudou, než kdy doma o samotě. Nerozuměl, jak mohou *takto* hovořit spolu lidé, muži a ženy. Hleděl na ně dlouho zpytavým, skoro vyjeveným zrakem. Cosi strašidelného bylo v těchto automatech, cosi hluboce fantastického v těchto loutkách, které mluvily jakési prázdné, na strojích napsané vložené texty a provázely je ospalými gesty nebo opeslými pohledy.

V koutě stálo seskupeno několik rozkročených módních panáků a pochechtávalo se krátkým poloblbým smíchem hloupým anekdotám, jež vypravoval jeden z nich, redaktor s měděnou nadutou tváří, neštovicemi zjízvenou, s rukama fiakristovýma a s vtipem z holičské oficiny.

Harz vyvinul se z nich a přidružil se k Varjanovi, poklonkuje mu za jeho novou knihu.

Vlna hnusu zvedla se ve Varjanovi a stoupala mu na rty, zatím co tento kanár nadýmaje hrdlo trilkoval svoje fraze včera vyčtené nebo z hovorů nalapané. Pohledl zlým pohledem na jeho růžovou tvář okresního krasavce, na jeho drobné bezduché oči za zlatým skřipcem, oči duševního příživníka a nohsledy, na kartáčovitě střižený vlas nad nízkým čelem, který sváděl ruku mimovolně k tomu, aby zkusila otříti o něj péro, a odvrátil se s ošklivostí. Teprve po pause, když ji byl přemohl a mužíkovi došel zatím dech, pravil mu dalekým hlasem, jakým se hovoří s nezletilci, skanduje zřetelně slabiku po slabice:

— Kde jste vyčetl, co mně tu říkáte? Kniha je, jaká je, ale vy, můj milý, musíte se učiti ještě dlouho mlčet o ní: ještě jste nedorostl ani práva mne hanět, tím méně práva mne chválit. Tolik, aby bylo mezi náma jasno, mládenečku.

Mužík zrudl, zablekotal cosi, čemu nebylo rozumět, zavrtěl sebou v rozpacích, potřepal několikráte kartáčovitou hlavou

jako politý pudl a odmotal se drobnými krůčky ke svojí skupině.

„To ti přijde draho, to mně ještě zaplatíš,“ drtil mezi zuby, vymýšleje si mstu. Po tváři jeho rozlézal se zvolna zahryzlý výraz bezduché, ale urputné a těžké zloby, malomoc ušlápnutého červa a zuřivost podrážděného berana.

— Ten člověk je arogantní, denuncoval hned v kruhu rozkročených panáků, nejvyšší čas, usadit ho. A co si dovoluje! Jaké soudy, jaké vtipy, jaké pošklebky! Ku příkladu o tobě, Tacle, dodal obraceje se k redaktorovi s měděnou tváří. Ten schýlil k němu svoji houbovitou hlavu, která rychle rudla, jak chápala klepy Harzovy, jako by se napájela purpurovým barvivem. A brzy i výraz zahryzlé tupé msty, bezduché jako msta býčí a urputné jako zloba křeččí, zasnoubil tvář redaktorovu s tváří Harzovou.

Varjan nepobyl dlouho; podivná můra ležela na něm, cosi jako zlý sen, a chvílemi zdálo se mu, že musí z něho vykřiknout, udeřit někoho do tváře, ujistit se, kde jest a proč zde jest. Teprve, když vyšel na ulici a chladný noční vítr — týž chladný vítr, který roztřepával plynové plameny a rozdoutnával, zdálo se, i nebeské hvězdy zavěšené nad průseky ulic — ochladil mu spánky, ulevilo se mu.

Vracel se domů pustými ulicemi. Po stranách týčily se temné massy domů, chvílemi unikaly do stínu, chvílemi vystupovaly, omítnuty přeletavými světly svítilen, zápasících s větrem.

Cosi potměšilého zdálo se vězet v těchto hromadách kamení, tolikrát přestavovaného, v této hmotě tolikrát přehnětené a znásilněné, v tomto jevišti zneuctěném tolikrát lidskou bídou a podlostí; podivné skvrny šklebily se ve stínu, podivné trhliny rozvíraly se ve tmě, hotovy pomstit se, dříve nebo později, za svoje pokoření.

„Jaké kulisy, jaké dekorace k pitvorným a posměšným tragediím, k surovým hrám skládaným osudem a náhodou, k strašidelným žertům a vtipům nějakých obrů“, napadlo Varjanovi a zachvěl se.

Domy týčily se výhružně, a Varjanovi přišla náhle myšlenka, zeptat se, kolik tažných zvířat bylo ubičováno, kolik lidí rozdrceno, poníženo, potupeno, otráveno a zničeno, aby stály tyto tupé a výhružné příšery, kde stojí. Kolik potu, zloby, podlosti, bídy, nízkosti, kleteb a rouhání — kdo by dovedl jich změřit? Na kolika mrtvolách stojí ta trocha opravdového a krásného života, která se zde snad chrání mezi tolikerou pustotou a bídou!

A proč to všecko? Proč ta přemíra utrpení a trýzně? Hle, hlupák leží nyní v posteli a buď spí tupým snem nebo myslí na podlosti a ničemnosti. Proto zahynulo tolik lidí a tolik zvěře, aby několika ničemům a chytrákům vystlali teplá hnízda.

A myslil dál; přišel přirozeně na sebe.

„Hle, za několik minut budu doma a uvítá mne teplý pokoj; usednu ke krbu a budu buď přemítat hořký popel svého srdce, anebo prázdné sny svojí hlavy. Že mám k tomu času, že mohu jej mařit touto marnou prací, hle, to samo o sobě předpokládá již, že někdo kdesi nemá přístřeší — *nemůže* míti přístřeší. Abych mohl sedět v pokoji a pohodlně vyřezávat svoje hračky ze sloně, *musí*, slyšíš, *musí* hladovět kdesi slušný užitečný člověk. Musí, ano musí, stejnou nutností jako vystoupí-li jedna z misek u vah, musí druhá klesnouti — touže nutností. A víc: tento odstrčený člověk musí býti nutně lepší než já, neboť společnost přeplácí zbytečnosti a nedoplácí věci nejdůležitější, ctí malichernost, přezírá nejpodstatnější a opovrhuje nejcennějším.“

Podivný hluk vyrušil jej z myšlenek. Zvedl hlavu.

Kočár, který hrčel z dálky, vynořil se pak blíže, aby znova zapadl, vyrazil náhle proti němu z postranní ulice.

Opilý kočí na kozlíku bil zuřivě do koní, kteří se hnali, zpěnění a schvácení, ulicí těžkým unaveným úprkem.

Varjan zachvěl se rozrušením, kterým na něho doléhalo vždycky utrpení zvěře. Zatřásl se do kořenu nervů. Hle, jaký ohyzdný sen, celý tento život, cítil. Nevěda proč, zdál se sám sobě spoluvinníkem vší této světové bídy; viděl se sprostým a nízkým jako všichni, kdo žijí z útisku druhých, kdo k němu mlčí. Utrpení sáhalo po něm studenou strašidelnou rukou, a on choulil se zraněn do sebe; byl náhle bezbranný před ním.

„V čem jest štěstí?“ tázal se sám sebe doma, hledě do pusté popůlnoční ulice. „Vyjmout se z tohoto světa? Vyjmout se z jeho logiky? Stojí na mrtvolách, je špinavý, poskvrněný nejhoršími skvrnami. Mít v něm úspěch znamená býti v něm z nejhorších. Bával jsem se vždycky, abych nebyl podveden životem a světem. Ale není jediná

noblessa v tom, věděti to a chtíti to přes to, souhlasiti s podvodem, přisvědčiti mu, — býti dobrovolně obětí? Není to jediný způsob, jak překonati živost? Uraziti mu hrot a vzíti mu osten?"

Přemítal o těchto myšlenkách příští dny na dlouhých procházkách v laskavém podzimním vzduchu, když náhle přišlo cosi, co dovršilo jeho poznání.

Harz a Tacl stáli v slově, které si dali: pomstíti se Varjanovi a popraviti jeho novou knihu. Získali i zcela snadno k svému podnik spojence: lid stádný nemiluje samotářů, a literární luze není nic bližšího, než spílat dnes tomu, komu se včera dvořila, a odemstívat se tak za vlastní slabost. A tak bylo i zde: Varjanovi spílalo se dnes pro totéž, pro co se mu včera obdivovali. Kniha jeho byla jen důslednější předešlých, jasnější jeho prací předešlých, a toho nemiluje literární luza, která ráda žije v pološeru a je vděčna autorům, kteří jí dávají k tomu příležitost.

Ale Varjana, ku podivu, se to skoro nedotklo; on jindy tak marnivý, byl nyní kliden. „Hnusí se mně, proč by mne měli milovat?" řekl jen, přečet jejich články; „láska předpokládá vždycky příbuzenství, podobu, alespoň stejnou duševní sféru a stejný genre života; ale mezi mnou a jimi jest propast, a ta propast zůstává i nyní: oni mne nenávidí a já jimi pohrdám — i nyní jest propast mezi námi."

Ano, zdálo se, že mu celá žalostná vzpoura přišla vhod; jako by jí bylo třeba, aby odpoutal se i posledními vlákny od starého světa; nepodceňoval těchto nejslabších nití marnivosti, věděl, že bolí právě nejvíc.

„Jak jsem byl pošetilý," pravil sám k sobě kdysi na oblíbené svojí vycházce, „nejvyšší statky života jsem měl a přinášel jsem je obětí modle smrti, pitvornější a strašidelnější než nejšklebivější bůžek čínský. Pramen mládí a života jsem měl a zasypával jsem jej mrtvými vyhořelými struskami." Myslil na Melchioru s dlouhou něhou; bylo mu, jako by se chýlil nad její rány a líbal je v náboženském zanícení.

Byl rozhodnut: vyrazí prach tohoto světa s obuvi své, jako jej vyrazil již se srdce svého. Vyzná svoji lásku k Melchioře, bude žíti na pravdě a tím dvoj- a trojnásobně. Pokloní se před ní v plném slunci, poklekne před ní na tržišti, na náměstí, v poledne, kdy valí se lid domů z dílen, ze škol, z továren a z úřadů. Vyzná a nezapře, že jest jeho hodnota, největší klad jeho života.

„Jak dlouho to trvá, než člověk pochopí," pravil si Varjan, „že štěstí jest v lásce: ne býti milován, ne dávati se milovati, ne nechávat se milovat — ne: milovati."

Zdržel se dnes déle venku než obyčejně.

Vracel se oklikou, schválnou oklikou, aby více užil lahody podzimu, letos tak dlouho trvajícího, i lahody své mysli, zladěné po tak dlouhém roztříštění; zvuky a barvy večera i sny jeho duše doplňovaly se, přecházely v sebe, prodlužovaly se v kouzelném zmatku pološera; svět nitra i svět vnější slily se v jedinou pokojnou hladinu, po níž nesla se lehce jeho odhmotněná bytost.

Tisíce dojmů, pro něž neměla jindy jeho hrubá rozštěpená mysl resonance, vstupovalo nyní do jeho smířené, zjemnělé a zpozornělé duše a plnilo ji přítokem síly a krásy, přítokem, který neklesal a neustával.

Prošel pod kaštanem na dvoře, tmou slehlou pod ním v jakési jezero stínů, a udivil se, že, jak se brodil listím, vyplašil z něho i vůni, poslední rozprchlé krůpěje vůně, sladké a jímavé vůně opozděného teplého dne v pozdním podzimu.

Vešel do zahrady. Zrak jeho padl na stůl bíle prostřený, pokrytý čajovým příborem, na opuštěný stůl s hořící lampou, a vyděsil se zdánlivě bez příčiny: věděl přece, že jeho rodina sedávala ještě nyní večer v zahradě.

Přihlédl blíž a náhle povšiml si na stole zmačkaných rukaviček Melchiořiných a vykřikl temnou hrůzou: vzpomněl si v mžiku na podivný, strašný sen, sněný nedávno, ale zdánlivě docela zapomenutý: i *tam* ležely Melchiořiny zmačkané rukavičky na stole mezi čajovým příborem pod lampou hořící na opuštěném stole a scéna měla totéž osvětlení jako nyní: osvětlení smrti.

Krev hnala se mu k srdci, chtěl křičeti a nemohl.

Napětím všech sil vrhl se ke schodům.

Ale než jich dospěl, slyšel z otevřeného okna čísi hlas, jehož posud nikdy neslyšel (teprve dlouho potom pochopil, že to byl hlas jeho ženy):

„Je marno již volat lékaře, jest mrtva."



ČASOVÉ GLOSSY A DOKUMENTY.

(NOVÉ KRITIKY J. J. ROUSSEAUA: KNIHA LEMAÎTREOVA A KNIHA LASSERREOVA; PROTIROMANTISM A NEOKLASSICISM V MLADÉ GENERACI FRANCOUZSKÉ. — REANGAGEMENT P. SEIFERTOVO K NÁRODNÍMU DIVADLU.)

Na jaře byla rozrušena francouzská literární veřejnost knihou známého kritika, básníka, dramatika i politika, autora šesti svazků „Contemporains“ a jednoho z vůdců nacionalistické campagne v nedávno minulých létech, *Julia Lemaîtrea.* Autor sebral v knihu deset skvělých přednášek, které měl v zimě o záhadné figuře francouzského Švýcara. Přednášky ty byly věcí náhody skoro; Lemaître zastupoval tu nedávno zemřelého velmistra professorské kritiky francouzské, Ferdinanda Brunetièrea, který došel minulý rok k tomuto sujetu a byl by jej probral svým známým, důkladným, dialekticky těžkopádným způsobem, který by byl sotva vzbudil tolik echa jako hluboce osobní, výrazná, jiskřivá a paradoxní forma Lemaîtrova. Lemaître je zajímavý a bohatý duch; professor, který kdysi opustil svoji karriéru, aby se stal v Paříži literárním kritikem, feuilletonistou, básníkem a na konec politickým polemistou a organisátorem; na povrch skeptik, ironik, dilettant, ale pod tím člověk s bohatým a svým vnitřním životem; zdánlivě frivolní, v pravdě přísný, až asketický; racionalista s jádrem mystika, který zná tajemství vnitřní krásy duševní a dovedl o ní ve své chvíli promluvit se vzletem Helloovým nebo Maeterlinckovým; člověk velmi učený, jemuž znalosti a vědomosti nezabily básnickou a tvůrčí inspiraci; při tom jeden ze spisovatelů nejfrancouzštějších, který vedle Anatola France cítí nejhlouběji specifické kouzlo vlastní francouzskému duchu klassickému, ryzost jeho linie, jasnost jeho výrazu, jeho pohodu, gracii i zlomyslnost...; kritik, který nezná skoro nic z literatur severních a slovanských, ale skrz na skrz francouzskou literární tradici až do jejích latinských a řeckých pramenů.

Tenor knihy Lemaîtrovy jest asi takový: Lemaître útočí prudce na Rousseaua jako na původce vší anarchie literární, politické i společenské, jako na člověka, který logicky podpíral a dokazoval absurdnosti, jako na ducha nezdravého, disharmonického skrz na skrz, jako na protestantského nihilistu. Desorganisoval úplně všechnu kulturní, literární, politickou stavbu; v literatuře setřel mez mezi poesií a prósou; v morálce dá sankci nejvyšší cnosti vášním; svojí doktrinou o božskosti srdce a naprosté správnosti každého impulsu zaštítí každou anarchii. Duch v jádře protikulturní, náboženský fanatik bez positivného náboženství, který fanatism biblický a protestantský přenesl na pole čistě negativní, na pole nejsubjektivnějších fantasií a impulsů, usoustavňovatel každé revoluční i romantické marotty v dogma...

Kniha Lemaîtrova není pouze knihou skvělého kritika, bohatého ducha, jemného psychologa, brillantního stylisty — jest více, a v tomto *více* jest její naddnešní hodnota. Má hluboký pohled do národní dílny, krásný smysl kulturní. Lemaîtrovi jest rousseauism *nebezpečím* dneška: bojí se o statky národní, bojí se o statky kulturní; má svoje

hodnoty a ty vidí ohroženy rabulistickým násilím revolučním. „Učinil jsem zkušenosti," píše v předmluvě, „viděl jsem z blízka skutečnosti, jež jsem postřehoval dotud jen z dálky; prstem dotknul jsem se důsledků některých ideí Rousseauových." Jest to kniha psaná z úzkosti distingovaného srdce, kniha proti populárním předsudkům, kniha rytířského ducha, který dovede bránit, co miluje. Není to neživotný professorský traktát: erudice jest tu ve službách tvořivého ducha, historie slouží tu pochopení dneška. Dá se leccos, a po případě i mnoho namítat proti ní odborně, literárně-historicky nebo filologicky — a přes to netratí na své hodnotě, na svém významu; její literárně-historická stránka jest konec konců jen maskou aktuality. Duch staré kultury, duch staré tradice — a my s naší rozdrobenou, přervanou literární historií stěží dovedeme si představit, jaká sladkost a jaké kouzlo i jaká síla tají se v tomto pojmu — brání se proti rozrušivému živlu revolučnímu; rousseauism jest Lemaîtrovi nebezpečí anarchistické destrukce, rousseauism znamená rozvrácení složitého, differencovaného organismu, úmyslnou korrupci každé funkce.

Soud Lemaîtrův o Rousseauovi není tomu, kdo zná myšlenkovou historii devatenáctého věku, žádné absolutní novum. Duchové positivní, duchové aristokratičtí vždycky nenáviděli tohoto pathetického plebejce a fantastu. Stačí uvést za všecky Augusta Comtea a Friedricha Nietzscheho. Comteovi jest Rousseau čímsi jako tupým, nevzdělaným duchem vzpoury, ohrožujícím pracnou společenskou a vědeckou organisaci, Nietzschovi plebejským hrubcem a pokryteckým fanatikem současně a oběma pratypem kalibanismu, původcem všeho revolučního bahna a bláta. Nietzsche zejména nemýlil se v základním rozporu, který jest mezi Voltairem a Rousseauem; Voltaira rozpoznal Nietzsche jako ducha podstatně kulturního — svoji knihu „Menschliches Allzumenschliches" postavil pod jeho patronát — jehož kritika toužila jen odstraniti některé křiklavé dočasné nešvary společenské, ale v jádře byla konservativní, milujíc společnost, rozum, organisaci, vkus, umění i vědu, kulturní differenciaci. Rousseaua naproti tomu cítil jako vlastního otce revoluce, revoluce destruktivní a naprosté, revoluce z principu, návratu společnosti v původní chaos. Dnes moderní práce literárně a filosoficky historické dávají Nietzschovi za pravdu. Ještě Taine ve svých „Origines de la France contemporaine" stavěl Montesquieua, Voltaira, Diderota a Rousseaua do stejné řady a cenil vliv jejich ve vznik a průběh Revoluce jako rovný a stejný. Dnes víme bezpečně, že duchovým otcem a filosofem radikální Revoluce byl pouze Rousseau, Voltaire byl revolucionářům zastaralým, neúplným a překonaným předchůdcem hned na počátku revoluce. —

Proti pojímání Lemaîtrovu ozval se hlučný odpor, který organisoval ve svém „Censeuru" mladší kritik *Ernest-Charles*; řada literárních i historických kritiků, filosofů, spisovatelů vyslovila se zde i v jiných orgánech o tomto thematě, pronesla mnohé námitky, ale v největší většině nepojala látku tak principielně a s takovým smyslem pro vývojovou logiku jako Lemaître; nejedna proslulá veličina omezila se na velmi šablonovitou obranu liberalismu a romantického revolucionářství, která opakovala obecné loci communes; většina vyčítala Lemaîtrovi nedostatek smyslu pro poesii, pro vášeň, pro individualismus, výtky, které nezasluhují ani odpovědi.

Skoro současně s knihou Lemaîtrovou vyšla veliká generalisující práce mladého, vysoce nadaného esthetika a literárního kritika *Pierra Lasserrea,* známého již před tím krásnou studií o Hudebních ideách Nietzschových: *Le Romantisme Français, essai o revoluci v cítění a myšlení v XIX. století.* Petr Lasserre podpírá, domýšlí, generalisuje thesi Lemaîtrovu. Podle něho romantism a revolucionism jsou těsně spojeny, vycházejí z týchž principů, mají společný původ: Rousseaua. I romantism i revolucionism jsou usamostatněná zvrácenost a zvrhlost. Romantik, ukazuje Lasserre, žije v ideích rousseauovských: jako Rousseau věří, že člověk jest od původu dobrý, že společnost jest překážkou přirozeného rozvoje, že subjektivní cit jest neomylný, individuum že má bezprostřední jistotu božské pravdy, že jím a z něho mluví Bůh, že mezi vášní a cností jest =. Není zde místa, abych rozebral i jen v nejvšeobecnější kostře knihu Lasserreovu, knihu stejně věcnou a bohatě dokumentovanou, jako myšlenkově vášnivou a krajní. Chybou její jest generalisace hnaná do krajnosti, přílišné zjednodušení a apriorism, který činí někde násilí látce. Odvozovati romantism Chateaubriandův na př. od Rousseaua nelze bez násilí; připouštím, že

Rousseauův styl měl vliv v Chateaubrianda, ale jinak romantism Chateaubriandův jest svojí smyslností ryze katolický, místy až satanický, a jest dalek protestantsky moralistických deklamací Rousseauových; Chateaubriandův sensualism, všude patrný pod slovem a gestem, jest také sensualism jinak zdravý, kultivovaný, celý než roztříštěná a zkalená smyslnost Rousseauova. Mezi revolucionism a romantism nelze přes všecky sjednocující pokusy Lasserreovy klásti rovnítko; byli revolucionáři političtí a při tom stoupenci klassicismu literárního, byli romantikové literární a při tom reakcionáři nebo konservativci in politicis.

Správně namítnul Rémy de Gourmont ve svých rozkošných „Dialogues des Amateurs", že jest romantismů několik. „Jsou dva nebo tři romantismy velmi odlišné a každý z nich má svůj různý pramen. Nevidím žádného pouta mezi náboženským romantismem Rousseauovým a grammatickým romantismem Viktora Huga. Básník a grammatik, to se snáší; to bylo postavení Dantovo, Ronsardovo, Corneillovo, Goethovo. Viktor Hugo: „Nasadil jsem rudou čapku starému slovníku." Taková jest jeho sláva, taková byla jeho úloha. Žádné citovosti, žádných myšlenek, leda antithetické; člověk orchestrem: flétna odpovídá rohu a roh flétně. Mezi ním a Rousseauem nic. Hugo přichází ze středověku... Viktor Hugo jest synthesou francouzské poesie: myslil, že se obdivuje Shakespearovi a napodobil du Bartas... A což Lamartine, myslíte, že byl žákem Jana Jakuba něčím více než tím, co bylo Jana Jakuba ve vzduchu doby a co dýchali všickni? Lamartine vychoval se na překladech Le Tourneurových, na „Nocích" Youngových, na „Meditacích nad Hroby" od Herveye, na Ossianovi, na Byronovi posléze... Romantism francouzský bez Byrona? Lamartine bez Byrona? Musset bez Byrona? George Sand bez Byrona? Stejně jako napsat historii lutheránství a nejmenovat Luthera. Francouzský romantism není Rousseau, který byl již z módy, jest to Byron: jest to „Manfred", jest to „Lara", jest to „Korsar", jest to „Don Juan". Musset bez Byrona nebyl by šel za „Balladu na lunu". A George Sandová? Co jest „Lélia"? Manfred u domovnice... A Vigny? není-li ten dost byronovský? Jeho aristokratická hořkost jest hořkostí Giaurovou, Conradovou, Larovou. Byron jest duší našeho básnického romantismu. Rousseau objevuje se jen u prosatérů, Sandové, Micheleta, Quineta. Máme již trojí romantism: romantismus gramatický, Viktor Hugo; romantismus básnický, Byron; romantism citový a politický, Rousseau. Jest romantism čtvrtý, původu německého, pittoreskní, Nodier, Gérard de Nerval. Ale shledaly by se ještě jiné, romantism Stendhalův, který jest voltairovský a smyslný, a romantism Balzacův, který pochází od Maturina, Lewise a z porotního soudu. Romantism francouzský, to znamená pět nebo šest literatur vepředených do sebe, pět nebo šest řek, mezi nimiž Jean Jacques Rousseau není zajisté ani Rhonou ani Dunajem".

Tím ovšem neotřásl Rémy de Gourmont celou knihou Lasserrovou; a nechce toho ani učinit: kniha Lasserrova jest mu knihou geniálního dialektika, knihou, jejíž polovinu plně podepisuje. Význam knihy Lasserreovy při tom však více než v její ceně literárně historické (která není ostatně nikterak malá nebo problematická), jest v její missi: jest indexem nových proudů v mladé literární generaci francouzské, proudů protirevolučních a protiromantických, proudů, které navazují na starou tradici klassickou. Vytupuje-li Lasserre proti osobnímu lyrismu a stíhá-li ho u romantiků (zde ostatně jsou nejsilnější), víme, že zde mluví z něho postulaty *neoklassicismu,* básníků seskupených kolem Jeana Moréasa.

Toto hnutí není zde ode dneška. Hlásí se o slovo léta a léta. Některé postuláty jeho v literatuře i v politice formuloval *Barrès,* jiné *Charles Maurras,* jiné *Mithouard* v pěkné revui „L'Occident". Toto hnutí má svoji krásnou zdravou logiku; ví, že jednotlivec sám jest cosi příliš efemerního a příliš malého, aby mohl obejmouti pravdu a zmocniti se umělecké methody; ví, že tradice není nic náhodného ani chorobného, nýbrž organické poznání potřeb národních a rassových, methoda vyzkoušená generacemi a generacemi: methoda nejmenších ztrát a nejplnějších účinů; soudí, že volnost v umění jest cosi pouze negativného, pouhý předpoklad rozvoje, ale ne plodná direktiva jeho; touží po řádu a harmonii, po hlubší zákonné kráse a objektivnější a trvalejší pravdě než jest křeč chvilkové revolty.

Ve výtvarném umění odpovídají mu na př. snahy malíře *Denise* nebo sochaře *Maillola,* které se nesou za krásou typickou, zákonnou, očištěnou od vedlejších

pomůcek interessantnosti, od dráždidel nervosního roztříštění a malebné povrchnosti. A kdybychom šli dál proti proudu časovému, shledali bychom, že na prahu tohoto hnutí stojí *Gauguin,* ten obdivuhodný mistr, který pochopil, že umění jest naplněný zákon a ne napětím všech sil a na chvilku prosazená schválnost; že malířství jest uměním hlubokého a šťastného klidu, smyslové radosti a plnosti, a který, jeden z prvních, měl pravý, dobře pochopený kult nedoceněného klassika *Ingresa*...

Neoklassicism v kritice chce býti positivnější než předchozí naturalism nebo impressionism, kterému stačily laciné rady: buďte volni, utecte ze školy, jděte rovnou k přírodě. Dnes jest nejlepším již jasno, že svoboda zabila daleko víc lidí než škola a že příroda jest němá tomu, kdo *neumí* se jí tázati, to jest tomu, kdo nepřistupuje k ní s hotovou *uměleckou methodou.* Dnes víme, že i studium přírody může býti vražedné a de facto zničilo také více lidí než akademism. Příroda jest v pravdě jen echem, které jen sesilněně vrací, co jsme do něho volali: slabochovi vlastní jeho slabost, hlupákovi vlastní jeho obmezenost, bezradému vlastní jeho bezradost.

Kniha Lasserrova vztýčila definici klassicismu, připjavši ji ke jménu Goethovu, definici, kterou zde překládám a kterou musí podepsat každý individualista, rozumí-li správně pojmu ukrytému za tímto slovem: „Poslušnost podmínkám trvání v myšlenkách i v pracích lidských; soulad našich mínění, našich činností, našich vášní, možno-li, s objektivnými zákony života, přísného soudce mezi užitečností a škodlivostí; soulad uměleckého výrazu s všeobecným charakterem předmětů a ne s náhodností subjektivných dojmů; soulad filosofických idei se základními rytmy a velikými analogiemi, jež příroda dovoluje zkušenosti postihnouti ve svém klíně... Zrodiv se z energie a experimentálné odvahy Prometheovy, opravdový klassický duch znamená neúnavně podrobovati zákonům látku zkušenosti a činnosti lidské, od století ke století rostoucí nebo alespoň se měnící."

*

Pan *Jakub Seifert* vystoupil v poslední době několikrát na Národním divadle v známých svých paradních rolích z „Cyprienny", z „Noci na Karlštejně", z „Madame Sans-Gêne" a byl na konec — reangažován k tomuto divadlu, s něhož odešel nevím před kolika roky po slavnostním rozloučení. Tento čin dnešní správy překvapuje co nejtrapněji všecku lepší kritiku, všecky ty, kdož shovívali jejím častým uměleckým prohřeškům, liknavostem, nedbalostem i obmezenostem pro některé lepší živly v ní, očekávajíce od nich postupnou nápravu.

Pan Seifert nepřináší dnes naší scéně umělecký zisk, jest to třeba říci s plným důrazem. Tím neubíráme mu starých zásluh, ale *dnes* jeho chladný, povrchně dekorační a krasořečnický genre znamená překonané vývojové stanovisko. S p. Seifertem vrací se i starý, umělecky velmi problematický repertoir, který bude dusit poslední a beztak minimálnou půdu věnovanou živnému novému repertoiru uměleckému. Se všech stran volá se po *reformě* divadla ve všem, po *uměleckém* stupňování sil i požadavků — a správa odpoví na toto volání krokem, který nelze nazvati než reakčním. Tento husarský kousek správy bude si třeba zapsati a vhoditi jej v rozhodnou chvíli plně na váhu.

Repertoir p. Seifertův, pokud měl uměleckou hodnotu, přejal p. Vojan, který nahradil p. Seiferta úplně a víc: který jej úplně překonal, udeřiv teprve na vlastní tvárné síly některých rolí. Dnes reangagement p. Seifertovi znamená urážku p. Vojana, tohoto vlastního tvůrčího hereckého ducha naší scény, jemuž by každá rozumná správa ve vlastním zájmu měla poskytnout co nejvíce příležitosti k projevu sil. A poněvadž p. Seifert jest reangažován i jako režisér, neznamená to mnoho taktu ani k p. Kvapilovi. Pro nás ovšem rozhodující jest jen zřetel umělecký, a tu nutno říci, že p. Seifert i jako režisér znamená *vieux jeu.* Dnes cítí se již všeobecně potřeba, usamostatniti funkci režisérskou, odloučiti ji od herectví a svěřovati ji zvlášť schopnému a odborně vzdělanému divadelnímu znateli... u nás se zvláštní jankovitostí zapadá se do starého bahna hloub a hloub. Režisérská činnost p. Kvapilova znamenala a znamená, není o tom pochyby, umělecký pokrok... proto moudrá a rozšafná správa místo, aby methodou p. Kvapilovou obrodila celou režii, pole jeho působnosti patrně omezí, vývojové možnosti, které tu byly dány (pokládal jsem a pokládám činnost p. Kvapilovu namnoze teprve za začátek příštího rozvoje), udusí a režii dá zabřísti zase v starou šablonu. QUIDAM.

*

NOVÁ PRAHA.

V hlavních rysech je nová Praha hotova, jak půdorysně, tak silhouettou. Rozsáhlá předměstí splývají s ní, ne-li organisaci správní, aspoň fysicky, vnitřní čtvrti, zejména ve Starém Městě, byly ze základů změněny na moderní v dobrém i špatném smyslu, regulace Vltavy uprostřed města a stavba mostů a nábřeží budou v dohledné době skončeny. To vše stalo se v době 20 let. Ještě v 80tých letech měla Praha (jako dosud Malá Strana) vysloveně barokní ráz v silhouettě hradeb, domovních bloků a v jich façádách, ve střechách většiny věží kostelních, ve svých zahradách a celém vzhledu ulic, měla středověký charakter ve spleti půdorysné, ve tvaru náměstí, zakřivení a malé šířce ulic a konečně dosti maloměstský ráz v životě svých obyvatel. Od těch dob stala se úžasná změna s Prahou. Za některé její výhody jsme vděčni: dala nám velkoměstský komfort, dobré světlo a dláždění, komunikace a kanalisaci, rozmnožila parky, zvětšila nádraží. Ale umělecky nám dala velmi málo. Pohleďme na chyby, těžko odčinitelné, jaké se staly při regulaci, vizme typický případ Resslovy ulice, vyúsťující do zábradlí nábřežního, vizme Mikulášskou třídu, která ruší historickou i uměleckou celistvost Velkého náměstí a nemá dosud konce, vzpomeňme, kolik krásných pohledů a zajímavých řešení uličních zkazilo bezohledné pravítko geometrovo, počínajíc Uhelným trhem a končíc Karlovou ulicí! Sledujme dále úpravu těchto nově vytvořených uličních a náměstních prostor, jich ubohé parkové oasy, jich výstroj pomníky, kašnami, svítilnami, kandelábry, reklamními štíty, veřejnými záchodky a kiosky; všude najdeme plno nevkusu, urážejícího oko, všude se setkáme s touž šablonou bez citu a ducha, továrním výrobkem nebo bezcharakterním surrogátem materiálu i řemeslné práce. Tato zla dají se ovšem odčiniti, zmírniti, ale vlastní esthetická složka ulice, dům a jeho façáda, určují na století ráz ulice. Kdybychom se i smířili s pravoúhlými rohy ulic a šachovnicovou disposicí jejich bloků, s architektonickou jich náplní se nesmíříme nikdy. Vývoj façády činžovního domu od let 70tých, kdy ještě se objevují poslední, hluché a bezkrevné reminiscence na sousedský empire doby předbřeznové a na středověkou ornamentiku, je smutný až k smrti. Zprvu tvoří se typ činžáku po vídeňském způsobu, s pseudorenaissanční a později pseudobarokní a rokokovou zdobou z pálené hlíny, beze vší snahy po originalitě a změně, pak mění se scenerie poněkud úsilím po „zavedení“ t. zv. forem domácích, ale ubohost plochy do ulice obrácené se tím nezlepšuje. Po zřejmém vyčerpání a stagnaci v posledních letech století věc se pokud možno ještě zhoršuje. Ohlasy moderního umění zaléhají i do ulic pražských, ale jsou to jen z obrazových děl obhlédnuté a otrocky napodobené výrobky stejně řemeslné kohorty v cizině, poslední odpadky z bohaté tabule. Princip moderní façády, její logičnost z vnitřku vyvážená a bohatost obrysová je tu nepochopena a nedbá se jí, napodobitelé vidí jen detaily a těch se chápou. Moda je svádí k následování i toho, čeho nepochopili a čeho neprožili. Odtud smutný výsledek, že façády ulic se nezměnily v jiném než v orámování oken, v ozdobě štítu a vlysu, že mají ducha stejně šosáckého a neuměleckého jako dříve. Vrchol nevkusu, jehož možno dosáhnouti, jsou znovu se objevující gotické a českorenaissanční façády „zmodernisované“. Příklady nejhrůznější stojí v Mikulášské třídě, v Myslíkově ulici a na Palackého nábřeží; mají již své jméno v lidu, „hrady“ jim říkají. To jsou poslední výsledky české architektury a slib, jak nová Praha se celá obrodí. Člověku se špetkou vkusu je ovšem úzko z toho a stydí se za novou Prahu. a.

*

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Restaurace Vladislavské části královského hradu pražského stala se v poslední době zkušebním kamenem našich odborníků, archeologů i techniků, a rozdělila rázem ony dva tábory, jinde již pevně vyhraněné, ale u nás vlivem poměrů a zejména neznalosti věci dosud kolísající. Otázka, zda restaurovat či konservovat, na konkrétním příkladě postavená, nutí rozhodnouti se přesně. Jde o památku zájmu všenárodního a uměleckého významu nevšedního a proto klade rozhodnutí na bedra mimořádnou zodpovědnost. Převedeme-li celou záležitost na určité osoby, jde o rozhodnutí mezi prof. Dr. M. *Dvořákem* (Centrální komise vídeňská a moderní názor vědecký) a prof. J. *Koulou* (Spolek arch. a inženýrů, obec pražská a většina odborníků archeologů a techniků i většina obecenstva). S jedné strany tedy jméno již evropského zvuku a názor budoucnosti, s druhé lokální autorita, podporovaná tradicemi historickými a davovým interesem o památku slavnější minulosti, snažící se přivésti k platnosti zásady pomalu již antikvované. Je jistě příznačné, že protivná strana, hájící návrh restaurace dle projektů předložených zámeckým hejtmanstvím, nedovedla dosud odpověděti na přesně stylisovaný program Dvořákův, publikovaný v Mitt. der Zentral-Kommission (1907, 67) jiným způsobem než několika frásemi v dennících.

Malá anketa, uspořádaná v Nár. Listech K. B. Mádlem, přinesla dosud dvě odpovědi starých. Autor prvé nechtěl býti jmenován, ale stačí přečísti si tři řádky, abychom jej poznali. Je to augurský způsob prof. Kouly, který opatrně jen dotýká se konkrétností, ale za to chápe se všech postranních a vedlejších otázek, jimiž se působí na laiky; že se chápe vedlejšího detailu o břečťanu, je právě tak nevkusné jako státoprávní důvody na konci přilepené pro effekt. Jediná positivní věta ukazuje jej celého a řadí jej mezi zastánce rekonstrukce, jež způsobila tolik škod na př. u sv. Jiří, na kostele svatoštěpánském atd.: „Chceme prostě *úplnou rekonstrukci staré minulosti*, jak kdysi *bývala*, nikoli zachovati patinu doby, která staré památky nám zanedbávala a dala jim schátrati." Ta věta vylučuje prof. Koulu z řad historiků. Vůbec z celé odpovědi vyzírá strach autoritáře, který se bojí o posici, vida, že zásadní prohra tentokráte znamená jeho odstavení i v budoucnosti.

Prof. Dr. K. Chytil vyhnul se přímé odpovědi o způsobu, *jak* zachovati hrad. Neschvaluje sice oprav, podnikaných dříve zámeckým hejtmanstvím, ale ani pro návrh centrální komise nehlasuje. I on zběžnou zmínku o břečťanu povyšuje na část programu a vidí v tom honbu *za* modou, dnes všeobecnou, napodobení předbřeznové romantiky, čímž ukazuje ovšem zaujatost a zlehčování, jichž návrh centrální komise nezasluhuje. Jinak přistupuje Chytil k věci s jiné strany; dokazuje, že hrad je dosud i odborníkům málo známý a že musí předcházeti důkladné prozkoumání všech částí, než bude možno sestaviti úplný program restaurace. Že je odpověď jeho proti Koulově poctivější a odbornější, netřeba ani podotýkati.

Nemůžeme ovšem býti ani chvíli na rozpacích, pro koho se rozhodnouti, ale chceme čtenářstvu ještě předložiti loyálně všeobecné názory obou stran k posouzení vlastnímu.

Starší strana (názory) pokládá skutečně ohrožený a sešlý t. zv. Vladislavský palác za památku, jejíž udržení (aspoň v nynější podobě) není možné. Hanbí se za nynější stav, za neúctu k národní historii, která tu měla často hlavní jeviště, a chce chybu odčiniti. Při tom jí, studiem podobných památek a praxí, získanou při restauraci jiných obrněné, tane dosti přesně na mysli obraz starého stavu, dokud se stavba stkvěla v záři novosti; ví z ohledání budovy, že za přístavkem novější budovy jest skryt štít, že zdi byly pokryty sgrafitty, že v dřevěném ochozu skrývají se starší detaily, ví že façáda byla ozdobena fiálami a chrliči, jichž formy obratný plastik lehko vytuší z torsa opršelého kamene a nemá vřelejšího přání než viděti vše to obrozeno, omlazeno a vyvolávající, třeba klamný a lživý, dojem původní nádhery. Při tom nejde jí o prostředky, ale o výsledek a proto s lehkým srdcem zřekne se nynější sladěnosti barevné a obětuje všechny nové části, přídavky a změny, jež přičinila pozdější doba. Na historický vývoj hledí očima školského esthetika, jemuž památky určitých období stojí vysoko povzneseny nad výtvory následujících a usiluje tedy o vyloupnutí gotického jádra z obalu pozdějšího. Že tento process znamená úplné porušení životní kontinuity stavby, že vyžaduje rozsáhlého doplňování a nahrazování starých částí, to nepadá zde na váhu a rozumí se samo sebou; vedle hrdě vztýčená kathedrála sv. Víta je vábným příkladem a slibuje, že i hrad královský stejně se zabělá novostí zpracovaných kvádrů a zatřpytí zlatem svých makovic a tepaných kytic na štítech.

A nyní slyšme druhou stranu! Její credo v této záležitosti je logickým výsledkem *celého* názoru o zachování památek a třebas v detailech se přizpůsobuje různým poměrům, v zásadě je části všeobecného, ze základu propracovaného pojímání ceny historických památek výtvarných pro studium dějin umění. Zástupce nového názoru pohlíží na Vladislavský trakt nejenom jako na stavbu velké ceny umělecké, ale také jako na doklad lásky k umění, osvědčené budovatelem a jako na památku, která se stala svými osudy a příběhy, jichž byla svědkem, staletou historií dynastie, politickým a kulturním životem celého národa a konečně i poesií a pověstí, jí opínající, svatým palladiem, a věří, že stopy čtyřstaleté minulosti dodávají stavbě nevyrovnatelné, nenahraditelné a nenapodobitelné důstojnosti a posvěcení a že tedy zájem o udržení toho kouzla, spředeného z historie a poesie, musí státi nepoměrně výše než přání, viděti památku zase v té podobě, jakou asi měla v čas svého původu. Toto kouzlo mluví neodbytně k srdci návštěvníkovu, že by restaurace ve starém smyslu znamenala zničení malebného a náladového rázu a že by v každém úplně zmizely pocity, které dovede vyvolati stará, omšelá a zvětralá stavba v nynějším stavu. Proto se vyslovuje nový názor proti obnově a omezuje nutné práce na konservování nynějšího stavu: dovoluje pouze zajištění klenby Vladislavského sálu a plastické zdoby façády bez doplňků a jen tam, kde toho nezbytně vyžaduje ohled na stabilitu, připustil by obnovení, ale vyžaduje současně přizpůsobení v barvě k celku; stejně odporuje jakékoliv retuši sgrafitt a doplňování jich a navrhuje jen jednoduché tónování stěn a pokrytí svlačcem. Uvnitř přímo radí k odstranění pseudogotické výzdoby sálu.

Čtenář vidí z předešlého, který z názorů je bližší cítění moderního člověka a na čí straně je kulturní převaha. Náš časopis takřka od samého založení instinktivně zastával se tohoto názoru, ač sklízel neporozumění a výčitky. Dnes má zadostiučinění, protože za stejný názor vystupuje i věda. Ať se rozhodne tento spor jakkoliv, v nejbližší době se již starý názor udržeti nedá. Snad byl Karlštejn poslední obětí starého restauračního systému.

*

Po vážném a cenném uměleckém podniku, jakým byla výstava Preissigova, poškodila správa Topičova Salonu víru ve svou seriosnost zcela bezvýznamnou kollekcí novějších i starších prací *F. B. Doubka.* Vedle theatrálního „Ctirada a Šárky" několik větších i menších ukázek odbytého Mnichovského směru a řada fádních, po falešném zdání elegance se honících kreseb pro Fliegende Blätter. Jen dvě drobně kreslené studie u vchodu připomínaly obraz „V prádelně", lepší začátek Doubkův z let Jubilejní výstavy...

Po F. B. Doubkovi má poměrně výhodnou posici u Topiče *A. Brunner;* ale bylo-li na soubornou výstavu Doubkovu dnes již rozhodně pozdě, měl A. Brunner na samostatnou kollekci zase až dost času ještě. A. Brunner viděl po světě všelico, má dost technického talentu a hlavně hodně kuráže, která se neštítí povrchnosti, ale je dosud bez přesvědčení, bez osobitného poměru k látce; nedovede pověděť nic svého, ba nezdá se ani, že by se snažil vniknout nějak do hloubky; pro tu chvíli presentuje se následkem toho málo sympathicky.

*

Souborná výstava V. Preissiga byla otevřena těchto dnů v Kutné Hoře; výstavu pořádá Kutnohorský odbor Sázavana.

*

UMĚLECKÁ KRONIKA PAŘÍŽSKÁ.

(Dokončení.)

Jaký malíř v pravdě vybraný a *vědomě distingovaný* tento *Pierre Laprade!* Podtrhuju tato dvě slova karakteristiky, která zdají se mně správně definovati ráz jeho hledání a podstatu jeho talentu. Laprade miluje eleganci a jest dandysm v jeho ideálu. Ale tento ideál Laprade si nevyvolil: neodvratně jeho vlohy mu jej označovaly a aby ho dosáhl, poslechl jeho nápovědi. Vise starého, omládlého jen romantismu posedají jeho obraznost. Miluje hluboké aleje — rozkvetlé do zářivých korun v popředí a smyté parnatými stíny v pozadí — jimiž kráčejí, objaty, párky milenců. Miluje také, zpříbuzňuje se tím určitěji ještě s mistry umění sentimentálního, osoby a dekóry básní ironických nebo naříkavých — a tak libuje si v dekorativném kommentáři kostymovaných setkání karnevalových nebo nejjímavějších scén toho nesmrtelného arcidíla, jímž jest „Manon Lescaut". Při tom, že povoloval těmto přirozeným sklonům, sesílil je přece kritickým duchem ku podivu ostrým, a velmi dobře poučen o úsilích přítomné hodiny, zaujal mezi svými vrstevníky postavení jednoho z nejvroucnějších stranníků nových technik. Tento odvážný i delikátní kolorista skytá nám tak dojem, jakoby jeden z nejpreciosnějších duchů někdejška se nám zjevoval a vstupoval mezi nás v kostymu nejmodernějším, aby nám pověděl s živoucím přízvukem věčné pravdy — beze vší obtížné naléhavosti.

*

A ještě vracím se k Neo-Impressionistům — tato saisona byla jejich — a snad k nejdelikátnějšímu z nich, p. *H. E. Crossem,* který nás nedávno zval k výstavě asi sta svých novějších děl v galerii Bernheima mladšího. Pan Cross není jako žádný z jeho souvěrců vyňat z vad, lpících na technice pointillistické, a jest stejně radikální jako p. Signac sám ve výlučnosti, s jakou užívá tohoto postupu. Z této techniky však a z tohoto postupu vyvozuje pan Cross účiny plné šířky, hloubky a sonornosti jemu vlastní, účiny, které proti jeho vůli vyjímají jej ze školy, k níž skutkově náleží. Jeho poslední projev skytá nám radost, že můžeme zjistiti v jeho umění více pevnosti, naléhavější péče o konstrukci než jakou ukazoval až posud; současně víc a víc exaltuje se kolorit a veliká zjednodušení napovídají, že umělec rozhodně orientuje se k syntése. Tyto tendence jsou velmi patrny v obrazech z pobřeží provençalského, jmenovitě v *Tartanách v lázních Pramousquierských* a *v Touloně za zimního jitra,* v obrazech koloristicky neobyčejně intensivních a současně raffinovaných. Ze všech pointillistů p. Crosse nejvíce jest líto člověku — přes krásné účiny, jichž dosahuje svým postupem — vidí-li jej setrvávati v systému — nebezpečném, abych neřekl cosi horšího.

*

V té nesmírné Paříži, kde umění, Bohu díky, zaujímá tolik místa, „malé salonky", soukromé výstavy, neustále obnovované na vybraných místech na obojím břehu, tvoří jakoby širý a neustálý Salon Neodvislých — bez jury, ne-li bez odměn — salon, který má jako právě výstava v Cours la Reine čas od času retrospektivu: zbožně mládí, žijící dovolávají se svědectví

svých starších bratří a mrtvých. Přihází se, že toto dovolání se stává se posmrtným ospravedlněním. Tak tomu jest také *s kresbami Guillauma Régameye,* jež bylo lze spatřit před několika týdny v Cité des Arts. Tento umělec, nejlepší vojenský francouzský malíř druhého císařství, zemřel velmi mlád a zneuznán. Obraz od něho v Centenálce byl obecenstvu hotovým zjevením. Výstava jeho kreseb, třebas nás nemohla utěšit z toho, že nemůžeme užíti plně jeho díla, rozptýleného po celé Evropě, dovoluje nám alespoň, že můžeme odhadnouti hodnotu opravdového mistra, který budí myšlenky na malíře největší. A mladým jest dobrou radou, silným příkladem posmrtné gesto tohoto velkolepého tvůrce; pracoval neustále, zemřel za zory a jeho sláva jest kytičkou vypučelou na hrobě...

*

Ani hluk tropený po časopisech, ani veliká cifra vydání neodpovídá vždycky skutečnému a opravdovému významu a vlivu duchů a děl. Hle, zde jest knížečka tištěná ve sto sedmdesáti exemplářích, která znepokojuje lidi úspěšné, které posilňuje zneuznané, která pomáhá nerozhodným, aby s uvědomili sami sebe, která pojí a vzrušuje všecky duchy: jest to *le Cyclone* od Jeana Dolenta. Tento spisovatel, milovaný a ctěný jako nepopíratelný mistr v úzkém kruhu opravdové elity, má-liž dosti hlučné pověsti, aby přenesla jeho jméno přes hranice francouzské? Není-liž mezi čtenáři této Revue většina, která zví teprve z těchto řádků jméno autora knih *Amoureux d'art, l'Insoumis, Monstres, Maître de sa joie,* tolika nádherných děl, jimž mnoho nejlepších umělců a nejlepších básníků postupující generace francouzské dluhují, aniž to říká vždy hlasitě, vděčnou vzpomínku, jakou jsme vázáni gestům zasvěcujícím v nové dráhy? Nevím toho. Co však vím bezpečně, jest alespoň to, že silami nejúčinnějšími bývají velmi často síly, které jsou dlouho skryty. — Dolent předpokládá, že bouře zpřevracela, zničila napolo Museum Luxembourgské, věnované dílům živých umělců: obrazy byly *protrhány, prodřeny, zachráněny*... Tímto orgánem jest bouřlivé rozhořčení duchů indignovaných nespravedlností veřejného mínění a státu a protestujících proti vylhané slávě takového Bonnata, Lefèvrea, Mercié a odvolávajících se k budoucnosti. Puvis de Chavannes, Carrière, Odilon Redon, Fantin-Latour, Ribot, Manet, Cézanne, Ricard, Besnard jsou *zachráněni*: Cyclone jest intelligentní. Jest i mstný: utušená a předjatá ozvěna příštího hlasu, konečného výroku neúprosných generací, které jediné mají moc nad slávou i zapomenutím.

*

Uzavru tuto kroniku několika slovy, které budou jí jakoby rámcem, navazujíce na moje věty počáteční. Chtěl bych se, konče, zastaviti u prvních dvou velkých výročních salonů: u Indépendantů a u Société Nationale. Nemám však petense, podati o nich tak stručně referát. Chtěl bych co nejkratčeji shrnouti a sjednotiti dojmy, které jsem si odnesl ze svých četných návštěv v těchto výstavách, a prosím o dovolení, abych se mohl vyjádřiti stručnými a volnými, nevázanými větami — vyhýbaje se tak i na prospěch čtenářův i na prospěch svůj všem přechodům a jich rozvláčnostem.

... V těchto dvou Salonech — z nichž jeden jest oficielně vzbouřenecký a druhý oficiósně oficielní (skoro v témže stupni jako Salon umělců francouzských) — pozoruju, že dobrá malba, stejně vzácná, jest jim stejně „cizí", pouhou vetřelkyní, náhodným hostem, vyhnancem. Rok co rok vzniká a utvrzuje se jistota, že tato bědná instituce salonů jest pravému umělci nejhorší morovou ranou.

Škola a Institut přinášejí neštěstí obojím umělcům, těm, kteří jimi z professe opovrhují, jako těm, kteří se jim dvoří, a zbrklá odvaha prvních, jejich nápovědi docela úhrnné, jejich neospravedlněné deformace, přinesou na konec výhody druhým: vyzvou své odpůrce, aby udělali korektní akt, podobný si portrét, a nepravím, že takový portrét a takový akt jsou nejvyšším cílem umění, ale nevím, jest-li p. Henri Matisse a jeho přátelé ...

Venuše a Danaë neustále ještě pósují některým malířům, nejhorším — p. Gervexovi ku příkladu.

Impressionism „doplul" úspěchu. Řada umělců sedící mezi starým a novým, mezi recepty, které dává falešná tradice, a vítězstvími, jejichž dobyla jasná malba, produkuje četná díla, jichž původci tvrdí o sobě, že „jdou s dobou", aniž by zapomínali na „pravidla". — Toto *dopluti* znamená již i *odpluti*.

CHARLES MORICE.



E. DEGAS.
TANEČNICE
NA SCÉNĚ.



E. DEGAS.
SKUPINOVÁ
PODOBIZNA.

ROGER MARX:

DEGAS.

U malíře, jenž obnovil inspiraci, optiku a pomůcky svého umění, jenž se prokázal býti pravým mistrem Modernosti, nesmíme ani ustoupiti hrdé jeho touze po mlčení a zapomenutí, jinak bychom přetrhali řetěz dějinný a učinili vývoj francouzské školy nesrozumitelným; povoliti mu, znamenalo by rovněž vzdáti se volnosti a spravedlnosti ve prospěch ciziny, která zbavena závazku tajemství oslavuje hlasitě v Dega-

sovi „reformátora a jednoho z největších malířů všech věků.“

Velký dosah jeho popudů pochází odtud, že vycházejí od umělce *úplného*, výjimečně vědomého, zvědavého a prozíravého. Byla to revoluce zároveň na poli duševním i technickém, a doba, kdy k ní došlo, nemůže býti lhostejna. Degas narodil se nedlouho po Manetovi, r. 1834; jeho mládí, které je svědkem posledních bojů mezi romantiky a klassiky, vidí při tom rozvíjeti se svobodně genialnost Daumierovu a Corotovu; má nedůvěru k výlučnosti systemů; tvoří a informuje se na všech stranách, na akademii, na cestách, ve stycích s mistry. Tradice Ingresova více méně rozvodněna dostane se Degasovi poučováním p. Lamotha; v Italii, kde pobývá r. 1857, navštěvuje primitivy a Florenťany; překvapíme-li ho, an maluje *Semiramis stavící zdi Babylonu* nebo *Cvičení v zápase mladých Sparťanek*, téměř zároveň interpretuje Lawrence, maluje nadšenou kopii *Únosu Sabinek*, osvědčuje se vždy, že Poussin jest předek a vůdce, na něhož navazuje každý obroditel pravé linie francouzské. Vychování jeho pokračuje, přísně vedeno umělcem, jenž se podrobuje tuhé disciplině studia ve všech bodech prohloubeného. Nelze si představiti důkladnější a znalejší přípravy k pozdějšímu dílu. Aniž by se vzdával dobrodiní hledání, Degas má své umění plně v moci, když kolem r. 1860 přistupuje k zobrazování života současného; mimo první zásilku do Salonu, poslední to pozdrav minulosti, obrazy vystavované v letech 1866 až 1870 ukazují ho již jako malíře sportu a tance; zároveň vrývá se v naši paměť obdivuhodný portretista, jenž zaujímá místo vedle Cloueta a Ingresa. Toto příbuzenství a podobnosti s vůdcem klassické školy potvrdí později plně Degasovy studie nahot; tu i tam jest totéž vášnivé uctívání přírody, táž pohanská láska k formě pro formu, a před modelem táž chladná horečka, jež se drží na uzdě, soustřeďuje se a charakterisuje s přesností vypjaté intensity; ale kdežto Ingres definuje pouze posy, Degas pouští se do pohybů a zachycuje je v letu s touže přesvědčivostí vidění, s touže jistotou kresby. Touto vůlí a schopností upevniti synthesu pohybu, přibližuje se k Eugénu Delacroix; blíží se mu rovněž tím, že se utíká k optickému mísení barev, i zálibou v pestrých látkách a v krásných materialech. Sotva však upozorníte na tyto vztahy, již svobodná jeho neodvislost zakazuje pokračovati v paralele: u Degase harmonie odstínů se prostírá velmi daleko; tón bohatý nebo vážný dovede se odlišiti, zmírniti se, dosáhnouti preciosní rozkoše, jakou mívá u Velasqueza nebo u Whistlera. Neboť tento kreslíř, tento kolorista vládne též jako nejcitlivější a nejjemnější vykladač v říši světla v jeho nesmírné různosti modulací; nestačilo jeho ctižádosti zachytiti pouze effekty denní (jako impressionistům, k nimž bývá neprávem přirovnáván, neboť jeho umění jest spíše výsledkem volné, rozvážné dedukce než zachycením prvního dojmu); maloval všechna osvětlení, světla božská i lidská, věčná i nejnovější, vzduch plný slunce i šedý opar vnitřního světla, červenavou záři plynu i bledé výboje světla elektrického. Ve způsobu komposice nebyly jeho novoty ani méně smělé, ani méně užitečné. Dříve se komponoval každý obraz methodicky, pomocí neměnitelného formuláře, dle receptů diktovaných profesory krásy; zakročení Degasovo bylo nutno, aby rozbil jho staletých předsudků a osvobodil zotročenou inspiraci; u něho mění se perspektiva i hledisko dle zvláštních potřeb každého předmětu; toto excentrické umísťování na plátně, kde rám řeže osobu nebo předmět na dvé, je odůvodněno cílem, který sleduje, nutností říditi pozornost, upoutati ji tam, kam třeba. Tak postupovali též mistři-obrázkáři japonští. Ať už Degas promyslil jich příklad, nebo došel instinktivně k stejnému principu uměleckému, použití tohoto principu nepůsobí u něho nijak exoticky; společný obal atmosferický, jenž schází v japonských tiscích, zabraňuje zmatku a nesouvislosti, a tak jest toto uvolnění v dokonalém souladu s francouzskou tradicí, jež dovoluje změniti svobodně disposici, aby lépe označila smysl komposice a směr ducha.

Vzácná citlivost organismu prospívala těmto akvisicím a tomuto pokroku. Citlivější a přístupnější dojmům než jeho předchůdcové, nadán toutéž hyperesthesií, kterou znali Goncourtové, Degas přizpůsobil svoji techniku ostrosti svého vnímání, a tvoře nové výrazy pro nové předměty, realisoval to „nevídané“, jehož se zvědavost tak nelítostně dovolává a jež uvítají urážky, sotva se objeví.

Zneuctění urážkami od počátku potvrdilo originalitu jeho genia. Dnes jeho osamocení, v němž si Degas od jedenácti roků

libuje, učinilo ho zároveň neznámým i slavným. Co znají z něho poslední generace, na něž vykonával rozhodný vliv? Krajiny, vystavené r. 1893 souborně u Durand-Ruela, pak díla, jež se díky odkazu Caillebottovu dostala do Luxembourgu, nebo vyskytla se na dražbách, nebo ve výkladních skříních obchodních; i litografie Thornleye a lepty Lauzetovy posloužily užitečně k informaci, a sbírka Manziho poučí nás co nevidět, který byl druhý „zachovavatel umělecké poctivosti" mezi námi. Ale přešel již čas imposantních projevů, jichž svědky bývaly Salony Neodvislých: z osmi výstav, jež pořádala tato skupina mezi lety 1874 a 1886, pouze jedné Degas neobeslal; při ostatních jest jeho účastenství rozhodné, ba převážné: ukazuje ho co praktika, hledajícího ve starých nebo nezvyklých technikách, využitkovávajícího střídavě olej, pastel, akvarel, temperu i monotyp. Degas osvědčuje se střídavě malířem, kreslířem, malířem vějířů, rytcem, pak i sochařem v oné jediné, nevyrovnatelné voskové sošce *čtrnáctileté tanečnici;* tam se objevila mistrovská díla, jež se od té doby odstěhovala do Ameriky, roztrousila ke Camondovi nebo k Rouartovi, do musea v Pau nebo do Berlína. Duret, Burty a Duranty osvědčili jistotu své diagnosy při objevu prvních Degasů; těsná a zvláštní příbuznost vidění vyhradila J. K. Huysmansovi, aby se rozechvěl stejně s malířem a vnikl s větší prozíravostí než kdokoli jiný v intimitu jeho díla.

Řecký sochař sledoval hry v hippodromu a stadiu, bral modely z gymnasia a z palestry; moderní umělec hledal podobně kolem sebe divadla, kde lidské tělo přichází v akci a poskytuje nekonečně měnivé pohledy v postupných fazích svojí námahy Degas navštěvuje dostihy, cirkus, divadlo; poutá ho kvalita linií, barev a pohybů; hned však s požitkem malíře bojuje sklamání analysty, jenž konstatuje v oslnivém lesku scény vulgarnost herců a utrpení jich malicherných starostí; tajné odstíny duše prokmitají a dají se rozluštiti pod škádlením vůdců sboru, pod vážností oholených jockeyů, pod nuceným úšklebkem nevěstek a chansonett; illuse zmizí, a stává se zjevným bolestné násilí bytosti na scéně a v dekoraci. Pastva pro oči, tyto dostihy, tyto balety, ale jakým výkupným se platí naše radosti a jaká otupující cvičení je připravují! Aby je přistihl, Degas bloudí z foyeru a z kulis do taneční školy; je přítomen tortuře údů, jež se vyklubují a prohýbají; vidí, jak se naklánějí těla z hruba osekaná, jak se krouží, a tuhé nohy se stávají pružnými těžkým mechanismem špiček a kroků, křížových skoků a dupání; stíhá ballerinu ve všech momentech práce, odpočinku i úklon se zvědavostí raffinovaného estheta a pohrdavého ironika. Hněv nebo lítost pohnuly Daumiera, Milleta, aby se stali malíři sociálními; u Degase nezvíří nic klidnost netečného flegmatu; jeho obrazy námahy, rozkoše nebo neřesti platí jedině cenou své ztrpčelé pravdy a dokonalého provedení. Harmonie à la van der Meer nebo à la Chardin postaví každou věc na své místo v těchto interieurech, jimiž jsou písárny bavlnářů z Nového Orleanu — dílny žehlířek, jež se vysilují ve výparech z vlhkého prádla a zahřiváčků, — krámy oživené posuňky živavých modistek, které se opírají a klesají svým unaveným poprsím do podušek nebo přes stoly; všude triumfuje odhalení professionelních způsobů a držení těla vlastní tomuto stavu nebo prostředí; satyrik prohlíží cynicky, hledá, odkrývá úpadek lidského stvoření ve svých studiích nahoty, kde ženy zaměstnané potají čistěním svého těla zaujímají posy nevědomé zvířeckosti, a kde se tělo zjevuje znetvořeno šněrovačkou, přiznávajíc vrásky stáří, stopy mateřství — jak se jediný Rembrandt odvážil je ukázati.

Nenávist ke lži, ke všemu umělému, přibližnému, která žádá na každém díle quintessenci života a reality; krajní a krutý pessimismus, jenž se odívá rozkošným svůdnictvím barvy; nejjistější vědění v službách nejnepředvídanější vynalezavosti; talent mohutný, přístupný všem delikátnostem a všemu hnusu sestárlé civilisace; smysl pro modernost tak zostřený, že pomocí své pronikavosti odkrývá druhý význam současného života, „věčnost v přechodném" — tyto znaky, tyto protivy, tyto dary vyznačují Degase, pro velký dav umělce výjimečného, ve skutečnosti nejklassičtějšího z mistrů, kolik jich měla naše národní škola na sklonku XIX. století. (L'Image 1897.)

DEGAS A KRITIKA.

M. J. — Z kruhu velkých impressionistů nejnepřístupnější a dodnes nejmíň pokálený širokou popularitou, stál Degas od počátku vlastně stranou a sám. Ostatní pracovali jaksi sborově a chtějí také býti posuzováni po své celkové činnosti a po intencích, které teprve z celého díla jasněji pronikají; jsou průkopníci, začínají novou brázdu, na níž mají pracovati generace. On je definitivní, uzavřený sám v sobě; ze všech nejlépe snese také měřítko absolutní. V generaci výlučných malířů stojí převahou kreslíř, mezi lidmi instinktivními člověk vůle a discipliny. Tuto jeho odlišnost vystihl trefně G. Moore ve své charakteristice, Degasovi celkem nepříznivé až nespravedlivě: Degas jest mu intellekt proti Manetovu instinktu; v jemné paralele béře si na pomoc Leonarda da Vinci a dokazuje nad ním malířskou převahu Rembrandtovu, analogií pak přednost stkvostného instinktu Manetova nad Degasovou uměleckou intelligencí. Ale v praxi, tváří v tvář kterémukoli dílu Degasovu je těžko držeti s Moorem: vedle Degase zdá se, jako by výlučně malířská schopnost druhých impressionistů byla až jednostrannou chudobou, o tolik je on bohatší a resistentnější. Oni strhují ve šťastných chvílích svěžestí a vervou, aby hned na to uvázli na suchu a na mělčině, svedou k nadšení, ale také vyprovokují do vzdoru a do reakce častou povrchností svých improvisací. Nikdo z nich nezaryl tak hluboko a intensivně; on jediný nezadal ničeho ze zkušeností minulosti a vyhnul se jednostrannosti, do níž upadali ostatní se schválným fanatismem. Je synthetik a tím již protichůdcem jich analytických snah; má disciplinu, která jim schází, a před jeho kresbou zdá se vždy znova pravdou starý pohrdavý výrok, že barva je vlastně jen švindl a klam, — a přece jakou barevnou nádherou odívá i on kostru své kresby! Nejvíce komponoval z nich ze všech, maloval obrazy vlastně jediný; a každý jeho obraz, obsažný bohatstvím předchozích studií, z nichž podává essenci, je úžasně hotový ve své zdánlivé, raffinovaně zachované skizzovnosti. Nehledal vnější hotovost, ale intensivní výraz, a proto je každá jeho kresba zatížena celou psychologií svého tvůrce. Všechny ty lidské vlastnosti, nemalířské talenty, které mu vytýká Moore, jakoby desorganisovaly jeho umění, splývají v ně naopak nerozlučně; intelligence, vtip i sarkasmus, bystrost psychologa i trpkost pessimisty slily se v jeho linii a došly v ní plného výrazu. Předmět, který kreslí, je proto u něho tak zcela lhostejný: jeho kresba je vždycky výrazem jeho individuality, za každou čarou stojí veliký tvůrce.

*

Umělec tak bohatý a mnohotvárný byl i různě chápán a vykládán; jinak ho cenili současníci stojící v oposici proti officielnímu umění; jinak sami malíři, z nichž mnozí brali pokradmo z jeho kapes, jinak ceníme dnes s odstupem doby i vzdálenosti.

Pro nás sprostředkoval známost Degase nejprve Muther. Jeho charakteristika ve druhém svazku velkých Dějin Malířství jest ovšem jen parafrasí známých kritik Huysmansových, ale i tak zachovala si dosti vervy, aby vybouřila touhu a tušení o něčem velkém a neznámém. Hlavní předbojník Degasův, J.-K. Huysmans, nemohl scházeti v tomto stručném přehledu Degasovské kritiky; opakujeme proto ze III. ročníku Volných Směrů, kde jsme tiskli výňatky z L'art moderne, nejcharakterističtější passus. (Pozdější kapitola z knihy Certains o výstavě Degasových aktů r. 1886 je bohužel nedostupna naší překladatelské možnosti.)

G. Moore vyniká jako vždy ostrou charakteristikou, třeba zbarvenou hodně stranicky.

EDGAR DEGAS.
PŘI TOILETTĚ.





EDGAR DEGAS.
KAVÁRNA NA
BOULEVARDU
MONTMARTRE.



E. DEGAS.
PRADLENY.

jest tak zaujato postavami, jež se pohybují v umělém světle plynu nebo v matném a smutném světle pokojů vedoucích do dvora, sám sebe překonal, je-li to ještě možno.

Podívejte se na tuto zkoušku v tanci; jedna tanečnice schýlená, která si přivazuje tkanici, a druhá, jejíž hlava řízne žaludek a odkud ze záplavy zrzavých vlasů vyčnívá zahnutý nos. U obou stojí kamarádka v městském šatě, sprostého typu, s tvářemi plnými pih, s vlasy sčesanými pod kloboukem, který se ježí červenými péry, a jakási matka v čepci, s šálou květovanou, stará domovnice s výrazem osoby oddané alkoholu, rozmlouvají spolu během paus. Jaká pravda! Jaký život! Jak všechny tyto figury mají vzduch, jak správně světlo dopadá na scénu, jak jest zachycen výraz těchto tváří, nuda při obtížné práci mechanické, pátravý pohled matky, jejíž naděje roste, jak tělo její dcery se stává ohebným, lhostejnost kamarádek k únavě, kterou už znají, to vše jest napsáno s prozíravostí analysty, který jest právě tak krutý jako subtilní.

Jiný z jeho obrazů jest pochmurný. V obrovském sále, kde se cvičí, leží žena, čelisti v dlaních, socha to nudy a umdlení, zatím co jedna její kamarádka majíc sukně ze zadu navrhnuté na lenochu židle, kde sedí, dívá se rozmrzená na skupiny, které se točí za hry hubeného houslisty.

Však hle, nyní zaujímají zase svá dřívější postavení jako clowni. Odpočinek jest u konce, hudba opět vrzá, tortura údů započíná znova, a v těchto obrazech, kde postavy jsou často říznuty rámem jako v jistých kresbách japonských, cvičení jde stále rychleji a rychleji, nohy se zvedají v taktu, ruce se křečovitě zachycují tyčí, které se táhnou kolem sálu, zatím co špička střevíce bije freneticky v podlahu a rty se automaticky usmívají. Illuse stává se tak

Z nejkrásnějšího, co o Degasovi napsáno, jest několik řádek Gauguinových, otištěných v lonském ročníku Volných Směrů. Tu mluví malíř o malíři a velký žák o velkém mistru. Svrchovaně zajímavy jsou také úsudky z brožury Liebermannovy.

Kritický článek Meier-Graefův, kapitola z jeho Entwicklungsgeschichte, má přednost vysokého stanoviska i distance.

*

J.-K. HUYSMANS.

Narodil se malíř moderního života a to malíř, který nevycházel od nikoho, který se nepodobal nikomu, který přinášel do umění něco zcela nového, postup v práci zcela nový. Švadleny ve svých dílnách, tanečnice při cvičení, zpěvačky v kavárnách, hlediště divadel, dostihy, portraity, američtí obchodníci s bavlnou, ženy, jak vycházejí z lázní, effekty z boudoirů a loží, tyto všecky tak různé sujety byly malovány tímto umělcem, o němž se rozhlašuje, že nikdy nemaloval nic jiného než tanečnice.

Tohoto roku balety mají přece převahu, a tento muž, který má temperament tak jemný, který je tak nervosní a jehož oko



E. DEGAS.
STUDIE.

úplnou, když upřeme oko na tyto tanečnice, že všecky obživují a zrychleně oddychují, že slyšíme hlas velitelky, který přehlušuje ostrý skřipot houslí: „ku předu opatky, boky vtáhnout, opřete se o zálokti, natáhněte se“, a na toto poslední kommando zdvižená noha zvedajíc s sebou celou záplavu sukní opírá se křečovitě stažena o nejvyšší tyč.

Pak metamorfosa jest hotova. Žirafy, které nedovedly se prohnout, slonice, jichž klouby odpíraly pohybu, staly se nyní úporným cvičením obratnými. Čas učení jest u konce, a vizte je teď, jak vystupují veřejně na scéně, jak dělají pirouetty, jak jdou ku předu a do zadu po špičkách ve světle plynu, v paprscích elektrického světla, a zde dříve než skončí jako domovnice, vykladačky karet nebo nevěstky, Degas, zachycuje je v plném životě před rampou, chytá je v letu, když skáčou nebo činí

poklony, posílajíce rukama obecenstvu polibky.

Pozorování jest tak přesné, že v těchto seriích děvčat fysiolog by mohl dělati zajímavé studie o organismu jedné každé z nich. Zde hřmotná amazonka, která se rozvíjí a stává jemnou, ale jejíž barva vadne účinkem ubohé stravy, tu ženy anaemické, ubohé to bledé bytosti, které spí ve visacích lůžkách, udřené po cvičeních svého řemesla a předčasně vyčerpané, tam zase dívky nervosní, suché, jichž svaly vyskakují pod trikem, opravdoví to kamzíci, konstruovaní výhradně pro skákání, opravdové tanečnice s ocelovými zpruhami a železnými klouby.

A kolik jest jich okouzlujících mezi nimi, okouzlujících zvláštní krásou, již tvoří přirozený vděk smíšený s drzou sprostotou! Kolik jest jich uchvacujících, skoro božských mezi těmito holčičkami, které žehlí nebo nosí prádlo, mezi těmito zpěvačkami v černých rukavicích, které otvírají široko ústa, a mezi těmi tanečnicemi po provaze, které lezou až ke stropu cirku!

A pak jaké studium světelných effektů! Upozorňuji v tomto ohledu na lóži kreslenou pastelem, prázdnou lóži sousedící se scénou s polozdviženou třešňově červenou plentou a ještě tmavším pozadím tapetovým. Nad tím na balkoně sklání se žena z profilu dívajíc se na herce, kteří řvou; ton lící rozehřátých teplem sálu, krev, která zbarvuje okolí lícních kostí, jejíž inkarnát planoucí ještě v uších již na spáncích chabne, to vše jest ku podivu exaktně podáno v té vlně světla, která je zasahuje.

Výstava p. Degase obsahuje tento rok asi tucet prací. Již jsem jich citoval několik, poukáži ještě na dvě nádherné kresby, z nichž jedna, hlava ženy zasloužila by úplně viseti v Louvru u kreseb francouzské školy, a nyní zastavím se na několik minut před portraitem želaného Duranty-ho. Rozumí se samo sebou, že p. Degas vystříhal se všelikých těch různých pozadí, malířům tak drahých, záclon šarlatových, olivově zelených, mile modrých neb skvrnitých jako vinné droždí, zelenavě hnědých a šedivých, což jsou všecko rány pěstí ve tvář pravdě, neb konec konců osoba, jež se chce portraitovat, může se malovat doma, na ulici, v rámci skutečném, všude, vyjmouc ovšem uprostřed uhlazené pasty prázdných barev. P. Duranty, sedí tu uprostřed svých tisků a svých knih před svým stolkem, a jeho tenké a nervosní prsty, jeho ostré a uštěpačné oko, jeho pátravý a pronikavý vzhled, jeho suchý úsměv zjevují se mi znova při pohledu na toto plátno, kde karakter tohoto zvláštního analysty jest tak dobře podán.

Jest těžko péru vzbuditi třeba jen neurčitý pojem o malbě p. Degase; ona má svůj equivalent jen v literatuře, a kdyby bylo možno srovnávati tato dvě umění, řekl bych, že technika pana Degase mi připomíná v mnohém ohledu literární techniku Goncourtů. Jim i jemu zůstane sláva, že byli nejraffinovanější a nejvybranější umělci tohoto století. Aby učinili viditelným a skoro živým zevnějšek lidské bestie v tom prostředí, ve kterém se hýbe, aby ukázali mechanismus jejích vášní, aby vysvětlili pochody a spojení jejích myšlének, přirozený rozvoj jejích neřestí, aby vyjádřili i ten nejprchavější z jejích dojmů, musili si Jules a Edmond de Goncourt ukovati řezavý a mocný nástroj, utvořiti novou paletu tonů, originelní slovník, nový jazyk; rovně tak, aby vyjádřil zjev bytostí a věcí v atmosféře, kteráž jest jim vlastní, aby ukázal pohyby, držení, gesta, hru fysiognomie, různé tvary šatů a toilett v slabém neb exaltovaném světle, aby vyjádřil effekty nepochopené nebo prohlášené za nemožné k malování až dosud, musil si utvořiti p. Degas nástroj právě tak jemný a široký, jako ohebný a pevný. Také on musil si vypůjčovati ve všech slovnících malířství, kombinovati essence a oleje, aquarelu a pastel, temperu a gouache, utříti si nové barvy a zavrhnouti přijaté uspořádání sujetů.

Malba to odvážná a zvláštní, která se odvažuje na nezvažitelné, která zachycuje vzduch, jenž pozdvihuje gáz na triku, která dává cítit vítr vzbuzený skoky, jenž rozvírá na sebe složené týly sukní, malba učená, ale přece zase jednoduchá, která se chápe pós nejkomplikovanějších a nejodvážnějších, která podává práci a napětí svalů, nejnepředvídanější zjevy v perspektivě, která, aby podala přesný dojem oka, jež sleduje miss Lolu, ana šplhá silou svých zubů do největší výše sálu Fernando, odváží se nakloniti celý strop cirku. Pak jaké definitivní upuštění ode všech naučených způsobů modelace a stínu, ode všech těch starých klamných tonů hledaných na paletě, ode všech těch eskamotáží, jimž se učí už od staletí! Jaká to nová applikace od časů Delacroix optické směsi, to jest tonů nemíchaných na paletě, jež povstanou

na plátně přiblížením dvou jiných! Zde na portraitu Duranty-ho vizte ty plošky růžové skorem křičící na čele, zelené ve vousu, modré na sametu kabátu; prsty jsou udělány žlutí, která jest ohraničena fialovou čarou. Z blízka jsou to namlácené na sebe barevné čárky, které se tlukou, lámou a ani se nezdají patřiti k sobě: na několik kroků jest to harmonie, která roztaje v precisní tón pleti, pleti, která se třese, která žije, jak nikdo nyní ve Francii ji nedovede podati. A právě tak jest s jeho tanečnicemi. Ta, o které jsem mluvil výše, ta zrzavá s orlím nosem, má stín na hrdle udělaný zelení, konturu lýtka ohraničenou fialovou čarou: z blízka triko jest uděláno silnou čarou, až se pastel rozstříkl; z dálky jest to napnutá tkanina na noze, pod níž hrají svaly.

Žádný malíř počínaje od Delacroix, kterého on studoval dlouho a který jest jeho opravdovým mistrem, nepochopil tak jako p. Degas manželství a cizoložství barev; nikdo nemá kresbu tak precisní a zase tak širokou, kolorit tak delikátní, nikdo nemá tu vybranost, kterou Goncourtové kladou do své prosy; nikdo nezachytil v tak osobitém stylu ty nejefemérnější dojmy a ty nejprchavější jemnosti a odstíny.

Jedna otázka naskytuje se nyní. Kdy pak se uzná vysoké místo, jež by tento malíř měl zaujímati v současném umění? Kdy pak se uzná, že tento umělec jest největší, kterého nyní ve Francii máme? Nejsem prorokem, ale soudím-li z netečnosti tříd osvícených, které, když se dlouho byly posmívaly Delacroixovi, netuší ještě, že Baudelaire jest geniálním básníkem XIX. století, že převyšuje o sta stop všechny ostatní, mezi kterými jest i Hugo, a že arcidílem moderního románu jest *Citová výchova* od Gustava Flauberta — a přece literatura jest, jak se tvrdívá, umění pro massu nejpřístupnější — tu mohu očekávati, že tato pravda, již dnes samojediný píši o p. Degasovi, bude uznána až v nedohledné době.

(Výstava Neodvislých 1880.)

*

GEORGE MOORE:

A znova skřípou skleněné dvéře kavárny po písku. Vstupuje Degas, muž kulatých zad v šedě kropenatém obleku. Není na něm nic vyloženě francouzského mimo velkou kravatu. Očka jsou malá, slova ostrá, ironická, cynická. Manet a Degas jsou vůdci impressionistické skupiny, ale jejich přátelství se následkem nevyhnutelného soupeření rozešlo.

„Degas maloval svou Semiramis, když jsem já maloval moderní Paříž," říká Manet.

„Manet je zoufalý, že nedovede malovat hnusné obrazy à la Carolus-Duran a že není slaven a dekorován. Je umělcem nikoli z náklonnosti, ale z nutnosti, je to galejní otrok přikovaný k veslu," říká Degas.

I jich způsob práce jest zcela různý. Manet maluje celý obraz dle přírody a spoléhá na svůj instinkt, který ho vede bezpečně labyrinthem volby jeho látek. Jeho instinkt nikdy nezradí, v oku má schopnost vidění, které říká příroda, a maluje neuvědoměle, jako zažívá svoje jídla; a kvapně myslí i říká, že umělec nemá dbáti o synthesu, nýbrž prostě malovati, co vidí. Tato podivuhodná totožnost přírody a uměleckého vidění schází Degasovi, i jeho portrety jsou komponovány dle kreseb a skic.

Dle mého náhledu byl Degas typičtější pro svou dobu nežli Manet. Prohlížíme-li některý obraz Degasův, říkáme si: „Ano, tak jsme myslili v sedmdesátých a osmdesátých letech." Manet se snažil stejně opravdově po modernosti jako Degas, ale jeho genialita uchránila ho ideí, které náležely jeho době. Manet byl pouze malíř, a bylo mu lhostejno, maloval-li náboženský obraz — anděle u hrobu — nebo regattu v Argenteuilu. Manet byl síla pudová, Degas síla rozumová, a jeho originalita odpovídá receptu Edgara Poe, jehož pojímání originality vězí ve výroku: „Nechci dělati jistou věc, protože ji dělal jiný přede mnou."

Tak přišel den, kdy se Degas vzdal Semiramidy ve prospěch baletky. Semiramis bývala již malována, děvče z baletu v růžovém trikotu, neforemných střevících a nafouklých sukénkách, s obličejem nepřirozeným jako kakadu, dosud nikoli. A Degas uvedl také akrobaty a žehlířky do umění. Jeho podobizna Maneta na pohovce, an poslouchá Madame Manet hrající na klavír, patří mezi nejintellektuelnější obrazy na světě; jeho intellektuelnost upomíná na Leonarda da Vinci, neboť jako Degas maloval i Leonardo spíše rozumově než instinktivně.

Když jsem byl před několika měsíci v Louvru, napadlo mi srovnávati Leonarda s Degasem. Měl jsem tam vyříditi zvláštní záležitost, a když mne mnohé prohlížení


E. DEGAS.
TRN.

a mluvení unavilo, zahnul jsem, abych se osvěžil, do Salon Carré, obcházel jsem tam a čekal na dojem. Před dávným časem mi byla Monna Lisa událostí, ale letos mi udělal Rembrandtův portret jeho ženy. Neokouzlilo mne, jako mne okouzluje Manet; dojem byl hlubší a silnější, připadal jsem si sám jako pacient prodělávající magnetické léčení v objetí mocného kouzla. Dojem, který ten obraz vyvolává, je skoro fysický. Přepadne vás jako hudba, jako náhlé zavanutí parfumu. Přistoupíte-li blíže, promění se oči v hnědé stíny; vzdálíte-li se, začnou vám vypráveti svoji historii: historii ženské duše. Zdá se, že zná svoji slabost, své pohlaví i břímě svého zvláštního osudu; je žena Rembrandtova, služka, trabantka, hlídačka. Ústa jsou pouze malý stín, ale jaká roztoužená něha na nich leží! Barva obličeje jest bílá, slabě stonovaná asfaltem, a žlutí tváří proniká slabá červeň mořenová. Má na sobě kožíšek, ale kožešina Rembrandta nenamáhala, nesnažil se po realistickém výrazu. Je to kožešina, to stačí. V uších visí šedé perly, na prsou vězí spona, a dole na obrazc vyčnívá z rámu ruka. Tato ruka, podobně jako brada, upomíná na starou báji, že vzal bůh trochu hlíny a z ní stvořil člověka. Tato brada a ruka a rámě jsou utvořeny, aniž by se vychloubaly obratností, jako tvoří příroda. Obraz vyhlíží, jako by byl na plátno nadechnut. Neřekl veliký básník, že bůh vdechl svůj dech v Adama?

Vedle zdají se ostatní obrazy suchými a bezvýznamnými. V literatuře slavná Monna Lisa, která visí o několik metrů dál, zdá se mi dělaná, když ji srovnávám s tímto portretem. Ten úsměv, kterému se tak často říká tajemný, ten zdráhavý úsměv, který mne v mládí okouzlil, zdá se mi dnes již jen grimassou, a bledé vrchy stejně málo tajemnými jako globus nebo mapa na krátkou vzdálenost. Monna Lisa jest jakousi hádankou, akrostichem, balladou, rondelem, villanelon, t. j. balladou s opakujícím se závěrečným rýmem, sestinou — to je to pravé: sestinou. Monna

Lisa, která jest motivem spíše literární než malířská, lákala mnoho básníky. Musíme jí odpustiti mnoho prostředních veršů za jednu nevyrovnatelnou stránku prosy. Došla věčného života, našla svoji nesmrtelnost v Paterově prose.

Monna Lisa a Taneční lekce od Degase jsou intellektuelní obrazy, malované více mozkem nežli temperamentem; a co jest intelligence vedle nadání, jako jest Manetovo! Rozumové potěšení, za něž děkujeme tak znamenitě kritickému, pátravému, lučavkovému duchu jako Degas, vybledne; ale radost, jakou nám připravuje malířské nadání Manetovo, trvá věčně. Potěšení z časného Degase, ku př. ze Semiramidy, je trvalejší nežli z tanečnic, které vyskakují z pozadí v ostré světlo rampy.



E. DEGAS. ZKOUŠKA.

O Semiramidě koluje anekdota: Degas maloval Semiramis v čele zástupu žen, ana obdivuje zdi Babylonu; v pozadí byly visuté zahrady. Ale jednoho dne vyškrabal celou polovici obrazu. Vysvětloval to tak: Semirámis nebyla by chodila v průvodu žen, ale mužů.

Jeho nejlepší obrazy vznikly, pokud nezačal přemýšlet, pokud se prostě zajímal o přírodu. Tehdy dovedl vyprávěti historii povahy na lidském obličeji lépe než kdokoli od časů Holbeinových.

Za časů kavárny „Nouvelles Athènes“ kolovaly Degasovy vtipy celou společností. Tak řekl jednou k Whistlerovi: „Kdybyste nebyl genius, Whistlere, byl byste nejsměšnějším člověkem v Paříži.“ Leonardo stavěl cesty, Degas dělal vtipy. Vzpomínám si na jeho odpověď, když jsem mu jednou důvěrně sdělil, že si nevážím Daumiera: „Kdybyste ukázal Rafaelovi Daumiera, obdivoval by a smekl by klobouk; ale kdybyste mu ukázal Cabanela, vzdechl by si a řekl by: „Tím jsem já vinen!“ Není možno říci to vtipněji a s hlubším pochopením. Ale táži se ještě jednou: co znamená takový rozum, porovnáme-li jej se skvostně malovanou bílou paží Mademoiselle Gonzalès (od Maneta) nebo s jejími šaty tak průsvitnými, tak krásnými, krásnějšími nežli hedvábí a slonovina, kde sedí každý akcent na pravém místě?

(Ze „Vzpomínek na impressionisty“.)

*

MAX LIEBERMANN:

Degas vyšel z akademické školy a je známo, že si ze všech umělců nejvíce váží Ingresa. Ač jsou si zevně tak zcela nepodobni, mají uvnitř přece mnoho společných tahů. Degas je stejně velký kreslíř jako Ingres, rozumíme-li pod kresbou živý výraz charakteristicky pojaté přírody. Ač se pohybuje zcela v akademické formuli, jest Ingresův portret M. Bertina stejně prostě životný a pravdivý jako Degasův hrabě Lepic se svými dceruškami nebo jeho Desboutin. Degasova kresba je překvapující, často až do karikatury (jako jest vůbec blízce příbuzen s karikaturistou Daumierem), vždycky trefí hřebík na hlavičku. Vždycky

opovrhuje tak zvanou krásnou čarou, krasopisem.

Právě jako kresba jest i jeho barva: prostá a hrdá, aristokraticky povznešená. Není prostší palety: často celý obraz v bílé a černé, jež je co nejjemněji odstíněna, oživena snad jen stužkou na šatech tanečnice nebo její růžovým atlasovým střevíčkem.

I Whistler maluje často harmonie v bílé a černé. Ale u něho máte dojem čehosi chtěného, předpojatého úmyslu, čehosi preciosního, u Degase podává se vše jako samo sebou.

A pak, jeho smysl prostoru! On komponuje nejen do prostoru, ale s prostorem. Odstup jednoho předmětu od druhého tvoří často komposici. Žádná linie, jen — jako v přírodě — světlé a temné skvrny, světlo a stín.

A při tom netrpí ani nejméně charakteristika jeho předmětů. Protivou k Manetovi, jenž podává jen „výkroj přírody viděné svým temperamentem", maluje Degas obrazy. Jemu jest charakteristika stejně důležita jako německým genristům. Tito ovšem — i ti nejlepší z nich jako Waldmüller nebo Knaus — obkreslí svůj předmět co možno charakteristicky, a sestaví z jednotlivých typů obraz, jejž více méně příjemně obarví, při čemž se jim často vydaří podivuhodně pravdivé postavy; ale celek působí přece strojeně.

Degasovy obrazy naproti tomu působí nejprve dojmem momentní fotografie. On dovede tak komponovati, že se vůbec nezdá býti komponováno. Jakoby byl celý obraz viděl v přírodě, scenu, kterou představuje, bezprostředně vyčíhal. Vizte ku př. Pédicura: Scena je co možno drastická, rovněž i posa, jak muž děvčeti vyřezává kuří oka. Sestavení obou postav tak nehledané a nevyumělkované, jako by byly fotografovány dle přírody, nahodile, jak tu spolu sedí. Při důkladnějším pozorování odkryjeme však pod touto zdánlivou momentností nejvyšší umění komposice. Jak sedí lysina operatéra co nejvyšší světlo a černé vlasy děvčete v koupacím plášti jako temný flek v obraze právě na tom místě, kde jsou dekorativně nejúčinnější! Žádné rekvisity. Každý detail, kvítkovaná pohovka, židle s přehozenou osuškou, jsou stejně nutny pro charakterisování sceny jako pro obrazovou působnost. Novellistický obsah je úplně přeložen ve formu a barvu. Aniž ztratil cokoli na své drastičnosti, byl tu trivialní motiv zpracován v umělecké dílo, jež nás svým obdivuhodným rozdělením světla a stínu, svým barevným zjevem upomíná na Velasqueza. C'est une fête pour les yeux. Čemu se říkalo starým akademickým výrazem la mise en toile, působí tu dekorativně jako Utamaro.

Již z dálky poznáte každého Degase po originelním výstřihu z přírody. Směle ukáže tu jen hlavu, tam jen zadní nohy závodního koně; náhle přeřízne prkna jeviště hlavicí basy s tak jistým citem právě na pravém místě, že se nám zdá, že tomu musí býti právě tak a nemůže ani býti jinak. Jak často položí si horizont až docela k hornímu rámci obrazu, aby nám mohl lépe ukázat nohy svých tanečnic, bez ohledu na posvátný předpis zlatého řezu, jak nám ukazuje svoje modely v nejnemožnějších posách, v nejneuvěřitelnějších situacích: jak vstupují do vany, jak se svlékají a oblékají, jak se osušují! A to všechno s naivností, s jakou mluví nezkažené mladé děvče o nejsmělejších věcech.

Buďto je Degasovo umění naivní, nebo tak veliké, že se naivním zdá. Hrdě povrhuje každou stopou virtuosnosti, vychloubáním se svým věděním nebo uměním. Jeho přednes jest nesmělý, decentní. Co chce říci, řekne prostě, bez jakýchkoli frásí. Pracuje s touže uměleckou opravdovostí jako Menzel; neunavně kreslí studie dle přírody, až najde charakteristickou posu. V obraze podává jen extrakt, podřizuje každý detail, který není nutný, stále zjednodušuje. Nic z modelu.

U žádného moderního malíře není novellistický obsah tak úplně překonán jako u něho.

Ovšem, musíme přiznati, často působí odpudivě; nemá nic ze slitování, s nímž maluje Rembrandt; naopak, zdá se, že svými modely opovrhuje. V polovyspělém děvčeti, jež se připravuje k baletu, ukazuje již příští nevěstku. Je nelítostný jako příroda, pln chladného skepticismu. Základní tah jeho bytosti je hrdost; svoje něžné náklonnosti, má-li jaké, zahaluje; bojí se cynismu méně než sentimentality.

Je zjevno, on dovede všechno jiné, jen ne se zalichotiti, ale jsme v poutech jeho kolossalní individuality. Líbí-li se nám čili nic, je věcí vkusu, resp. mody. Ale jako se Wagner vnutil tak, že s ním počítati musí každý hudebník, stal se také Degas



EDGAR DEGAS.
RODINA MANTE.

faktorem, k němuž musí každý moderní malíř vědomě nebo nevědomě zaujati určité stanovisko: ignorovati ho více nemůže.

*

J. MEIER-GRAEFE:

Degas jest moderní a při tom jedním ze zcela starých. V hloubi duše pohrdá myslím moderním malířstvím. Přinesou-li mu mladí malíři svoje obrazy, přejede je nejprve rukou a teprve když se přesvědčí, že je plocha hladká, podívá se na autora. Tuší cosi o krátkém životě reliefního malování a nespustil by se do tohoto způsobu práce. Ingres měl to pravé, a jeden Ingresův žák předal to Degasovi. Musí se malovati tak, aby všechno přicházelo z vnitř, pranic z venčí, aby všechen ten svítivý žár byl obepjat pevnou koží. Pokoušíval se o to dříve; nejen hned na začátku, pokud byl ještě Lamothe živ; před šesti lety měl v atelieru velkou malbu, tanečnice v parku, kterou začal právě šest roků před tím; nebude ještě asi ani dnes hotova. Dnes už na tu starou hotovost nestačíme; nehodí se již k dnešním nervům, také ne k našim choutkám, k naší žhavé rozkoši z barev, k naší radosti z cukání života. Ani on nedovedl odolati, právě v něm zmítal se barevný démon, a jeho ruka cukla pokaždé, když postihl některý z pohybů toho nejpodivuhodnějšího moderního života, jejž mu ukazovala žena. Jen málokdy odvážil se jej malovati s celou svou potencí, zdál se mu příliš efemerní pro plátno, vzal raději papír a pestré tužky. Tu bylo možno si povolit uzdu.

V Degasovi cítíte mocný, trpký vzdor. Všechno jest u něho vzdor: ta lhostejnost, s jakou vrhá své neslýchané barevné zázraky na tak nespolehlivý material; ta necitelnost ke vší veřejnosti, která zachází až do plachosti; ten barbarský cynismus, s nímž připichuje svoje ženy na papír. Myslím, že mu bylo právě vhod, když ho lidé proklínali, vykládal si to za úpění ušlápnuté bestie

Před Degasem máte přímo strach, máte pocit, že budete také jednou pozorováni v této lichotivé nahotě pudu. Každý z nás je v určitých momentech jen kusem chvějícího se masa a nad míru ohavný a směšný. Degas učinil takové momenty monumentálními.

Liebermann rozpoznal ve své stkvělé studii o Degasovi velmi správně vztahy k Daumierovi. Degas není tak bohatý jako ten vrah advokátů, ale je tvrdší. Zdá se, že bojuje proti klassické tradici, která ozařuje nejostřejší karikatury Daumierovy; i proti Ingresovi stojí vzdorovitý. Z obličejů lehkých holek, ze zrasovaného masa, jež mlčky zuří, z úsměvů vypjatých baletek, z bolesti, jež se téměř již stává rozkoší, tvoří nový grandiosní svět forem, jenž poslouchá svého kodexu stejně přísně jako doktrina Ingresova. Jeho forma je ohromná maska, jako ďábelské škrabošky Japonců, jen lidštější — zvířečtější. Není tu čáry, která by směla býti jinak. Ani není téměř přípustno mluviti tu o správnosti; je to správnější než příroda; její nejtajnější bytnost, pohyb, jak povstává ve hmotě dříve, než se rozum ujme nad ním vlády, zrcadlí se tu v chladných viděních.*)

Přes to rozlévá se šumná nádhera barev, bolesť se koupá v úžasných světlech; jeviště se mění v rajské nivy, před nimiž bledne fantasie tropických končin. Jeho plochy podobají se ohromným motýlům, zdá se vám, že každé zachvění vzduchu musí zničiti tento nadechnutý barevný prášek, tak libovolně se zdá tam rozsypán. On má pravidla o rozdělení barev, jež se vysmívají každé analyse. Nevězí to ani tak v barvě, jako v této mihotavosti, v tom šlehání skvrn. Často se zdá, jako by pouhý kousek modře nebo fialové, nebo ten nach, jenž vbíhá v obraz jako louže, ta žlutá, která není kreslena, nýbrž organicky vyrostlá jako podivuhodné mikroskopické houby, jako by dávaly deset, dvacet vzácných tonů. K tomu přistupuje nesmírná jistota zření, instinktivní uhodnutí největší působivosti, vzdání se všeho, co by podporovalo barevný komplex, jak jej tvoří, ve prospěch hladší skutečnosti, a tajemné setkání kresby, jež slouží nejnapjatější synthese, s touto barevnou nádherou zrozenou z pěny.

V této kresbě odkryli již dávno japonské vlivy. Je v ní mnoho japonského a zároveň strašně málo. Zcela chybí japonská kalligrafie, pružná oblost. Degas je spíše

*) Gauguin pochopil velmi dobře paroxysmus, který hledá Degas na jevišti „Tam, řekl si Degas, je všechno falešné, světlo, dekorace, vlasy tanečnic, jich korset, jich úsměvy. Jen effekty, které z toho povstávají, jsou pravé, arabesky. . . Časem vkládá se v to masculinum, tanečník. Drží tanečnici, která se vzdává. Vy všichni, kdož toužíte po lásce tanečnice, nedoufejte, že bude kdy vaší, až ji budete držet v náručí. Tanečnice vzdává se pouze na sceně.“

gothik, při jeho ďábelské mši myslíte na vysoká okna, jichž tmavorudými skly se vlamuje slunce. Mnohé akty, kde se zabývá masem, záda jeho žen schoulených v koupacích vanách upomínají na Japan, fantastické spleteniny údů, kde se mění těla v masité nástroje. Ale zde lze právě tak mysliti na Ingresa nebo na Michelangela, zkrátka na všechny genie, kteří se bavili s lidským tělem. Nejvíce přece jen na nevyzkoumatelného mistra Turecké lázně s děsivě sladkými arabeskami údů.



DEGAS. STUDIE.

Degas má tutéž pružnost jako oni všichni, ale podává ji hranatěji, aby se ostřeji vštípila; chytá klouby, ne maso Již u Ingresa tušíte časem odstín krutosti. U Degase stává se velikou a brutální. Puppy, které se u Ingresa přimykají v hebké podušky, nechává tančiti na napjatých nitích, stírá s nich maso a ukazuje, jak se zmítají klouby. Takový jockey na své kobyle jest kombinací anatomií člověka a koně, které vystupují při jízdě, a Degas hodí přes ně nedbale hezkou barevnou kůži. Je stokrát jednodušší než všichni Japonci. Kde oni hrají s liniemi, hospodaří on s plochami. A je při tom především docela Evropanem.

Degas získal skoro konvenční formu pro Evropu naší doby; konvenci jiného způsobu, nežli byla ona, kterou měli styloví národové a epochy. I jeho linie otvírají závěry, které zacházejí daleko za předmět, jejž představují. V jeho ženách zní spolu muž, moderní Monsieur, ba zní celé velkoměstské lidstvo, jež se dnes rodí se zvláštními smysly, se zvláštními nervy, a svět, jak se v těchto nervech zrcadlí. Linie, nositelka této formy, nemá již dosti času, aby se zdržovala příjemným švihem, který vkládali starší do svých representačních výtvorů; stala se střízlivou, strašně věcnou, podává nám jakoby Röntgenovy paprsky, a umění, jež na ní lpí, cítí se zbaveno každé překážky. Ale září nicméně, její nádhera je snad pravdivější; i ona odpovídá objevům doby, která se naučila



E. DEGAS.
PODOBIZNA
TANEČNICE.

překonávati matné opojení líných domněnek a z přírodních zákonů čerpati novou krásu. Degas pracuje v nejmenších rozměrech, s nejskrovnějšími prostředky, v nejomezenější době, jako se dnes všechno snaží s nejmenšími prostředky dosíci největšího účinku a s nejskrovnějším namáháním uspořádati krátký ten zlomek našeho bytí co možno šťastně a bohatě.

Snad jest právě poslední koloristická perioda Degasova ze všech nejcennější. Lze u něho shledati snahu po zjednodušení, po dekorativnosti, která vystupuje průběhem let stále silněji. Starší, v barvě skromnější pastely hledají účinek ve větších ensemblech, které jsou někdy podány v malých rozměrech jako miniatury. Nevím, kam se poděla ta maličká Operní scena; měla snad 15 centimetrů a ukazovala balet, hudebníky i lidi v lóžích. V pastelu! v úžasně bohatých barvách! Jest řada větších listů, které líčí jeviště. Krásný pastel z odkazu Caillebottova v Luxemburku, se solovou tanečnicí, kde vzadu vyčnívají z kulis nohy baletek, jest jedním z mnohých; Durand-Ruel, Camondo, Lerolle jich mají na tucty. Tato maličkost byla zázrakem mezi všemi, ukazovala nadání Mistrovo dělati s prostorem, co ho napadne, až do nepochopitelnosti.

(Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst.)

*



DEGAS.
STUDIE.

FR. ŽÁKAVEC:

GLOSSY K DÍLU JOSEFA MANESA.

(POKRAČOVÁNÍ.)

Úhrn o vidinové idylle Manesově. Merveilleux Manesovo, jeho vidinový svět duchů (ale těch nejrozkošnějších) není zdůvodněno *látkově.* Manes nekonstruuje motivy. Ježto svá díla žije, jsou mu ony zjevy víc. Jsou mu vnitřní potřebou. A ne allegorickým divadélkem pro zábavu publika. Ostatně nedošlo přes soukromé malířovy náčrty.

Nevyvěrají však ani z nějakého pantheismu (à la řecká mythologie.) Nepotřebuje si vykládati přírodu těmi zjevy. Tyto zjevy jsou nahé dívky a Manes pociťuje *nezbytnost*, aby z krajiny jemu vyteplela *žena.* Příliš *touží* v krajině, jeho láska úsilně lne k vnějšku, ale vnějšek nestačí tak, jak jest.

Realita kol nás, bohudík, je plna „slibů štěstí" pro snivce, t. j. plna krásy, toho, co je v ní na víc, co je v ní jako luxus, jímž si zahýří, jímž oslní, okouzlí. Tato krása nadnáší se nad věcmi jako jejich úsměv. Snivec — onen roz-



DEGAS.
NÁČRT.

košnický přežvýkavec nálad — úsilně pátrá po těchto „slibech štěstí“, našed pak takový slibný záblesk krásy, už si na tom místě vysní ohradu pro to své štěstí, uzavře se tam v kraj snu a krásy, sní tam svůj „sen o štěstí“, prožívá tam „dobrodružství duše“. S kým? Manes, umělec skvostné, bělostné, nehříšné, protože zdravé smyslnosti (ne oné perversní, bledé, anebo zas plamenně rudé, „satanické“), žije tu s krásnými pannami, v něž se mu změnilo vše: květina, duha, vlna, paprsek. Žije tu tak samozřejmě a tak šťasten — vždyť těch krásných zjevů je tu plno, on jen je úsilně zrakem stihá i adoruje, hledí pak zakleti některou do světa tvarů, přebroditi se s ní z kraje snů do reality.

Jak vše, co v světě miloval, měnilo se mu uměleckým anthropomorfismem v ženu-dívku, ukazují slova, jím asi inspirovaná, jimiž vykládá se litografie „Domov“.*)

Tu se praví: „Oráči domácí zvukové hudební, jimž díme melodie, namítají se jedna po druhé na mysl, i provázejí jej, *co posestřené Víly*, po poli brázdou semo tamo, naplňujíce ducha jeho buď veselostí, buď i tužbou a zármutkem. *Znenáhla zmizely, rozplynuvše se ve vonný dým, a jen jedna jich, kteráž mu nejmilejší, co věrná družka tu zůstala.* Tiché zvuky její čarodějně dojímají mládence, duše jeho cele jimi jest naplněna, cele jimi zaujata...“

Tuto potřebu, viděti v přírodě víly, krásu ženskou nezakrytou, sdílí Manes s těmi poety snu, u nichž sen je zdestillovanou, zétheričtěnou formou jejich *vášně*.

Ach, die Nacht ist gar zu lang,
Und mein Herz kann nicht mehr
schweigen —
Schöne Nixen, kommt hervor,
Tanzt und singt den Zauberreigen.
Nehmt mein Haupt in euren Schoss,
Leib und Seel' sei hingegeben!
Singt mich todt und herzt mich todt,
Küsst mir aus der Brust das Leben!
(Heine.)

A Manes je *vášnivě* do ženy zamilován. Nikoli pak jako Watteau, souchotinářsky nyvě a z dálky adorující, nikoli idyllicky bodře jako Schwind, ale s horkou vášnivostí touhy. Jsa výtvarníkem po výtce, touží po tvarech. Jenže rytířský aristokratismus jeho ducha, delikátnost jeho povahy přecezují hrubou základní chtivost mnohonásobně, až vybude sám pel a sama nejjemnější šťáva reality, již sen, ale ještě i skutečnost.

Ze skutečnosti přítomné vzaty, z ní vymilovány jsou tyto ženy. Nejsou z Řecka, z Italie

*) Je to dílo starší, odlesk nálady sentimentální a předbřeznové, „tylovské“; idylla venkovana idealisovaného v lyrického tenora v kraji idyllicky domácím, ale odvozeném, konstruovaném z různých upomínek.

jako vidinový svět Boecklinův, Klingrův, jiných. Jsou, jako u Schwinda, z půdy rodné.

Ale je zásadní rozdíl mezi Schwindem a Manesem. Schwindovy rusalky jsou *měsíčné*, jsou z mlh stříbrných, jsou z chladných vod a krev. jim v žilách koluje jakás ledová, rybí. Přistup blíže a rozplynou se ti v siznou mlhu, ztratí se v zaškytnutí studené vlny. — Manesovy víly jsou z kraje *slunečního*, zlatovlasé, růžových těl, jež jemně podbarvuje skutečná teplá krev Nejsou větrné a mlžné jako Schwindův lesní tajemný svět. Lze po nich toužit, neboť jsou krev z krve bytostí živých. Jsou pozemské tíže zbavená děvčata skutečná.

Při vší vzdušnosti a lehkosti zůstala jim teplá příchuť skutečného života. Jen je dostihnouti v jich letu, a uvidíš, že jsou to bytosti skutečné, horké a hybné.

Ale tak prchavé. Zraku příliš zvědavému rázem mizejí, odnášejíce s sebou klíč od světa zvlášť blaženého, zvlášť krásného, zvlášť žádoucného, od idyly všech idyl. Odtud, při vší slunnosti a měkké dobrotě této idyly, i její příchuť melancholie.

Schwind je víc pohádková *krajina*, spíš pohádkářský animista, Manes je méně krajina (tu jen syntheticky napovídá ve svých náčrtcích), on chce hlavně *život*, živé *tělo* krásné.

Jeť *sensuální*, ale až v krajině *snu*. Okušuje krásu nejšťastněji v nitru svém, kam ji byl uchvátil „plnokrevným“ malířským i plastickým *okem**) svým. Sensualní snivec. Nemůže milovati *bezprostředně* realitu jako malíři realisté. Neboť na realitě nelze mu milovati všecko. Jen to, co odpovídá strunám *jeho* duše. Musí si vnějšek assimilovati sněním (tímto přežvykováním duše, kteráž také chce potravu). Assimilování toto děje se zvláštními zákony nitra. Tyto zákony — plně nikdy nepostižitelné analysou — v souboru svém tvoří *styl* duše umělcovy. Ruka geniální pak tento vnitřní rytmus poslouchá právě genialně a realisuje niterné formou, která je sám nejpřiléhavější a nejtenčí krunýř, jejž nitro si zvolilo za svůj šat a vnějšek.

Psychologem à la Leonardo není. Oko Leonardovo, fatalně zvědavé (vždyť vlastní duše taje a prohlubně zkoumá v lících jiných!), oko rafinované, chce pod hmotou zachytiti každý záchvěv *nahé duše*. Proto dílo jeho je plno záhadných úsměvů, roztodivných pohledů, bizarních posunků karikatur. Leonardo nemá dar dobroty a tedy ani ne humoru. Je záhadný kouzelník sám sobě i jiným, je Faust.

*) Je „ganz Sehen“ (Meier-Graefe). Stahuje „zrakovým kanálem (ib.) viděné do své „tmavé komory“ duševní (ib.), ale tam již viděné vidí *nové*, barevně i plasticky, již viděné *přetvořuje*.

Manes má duši nekonečně prostší, prostě dobrou, spíš poddajnou než dobývačnou, spíš jen vegetativně se obracející k slunci a životu a vegetativně assimilující to, co jí nejvíce rozkoše (štěstí) může poskytnouti. Proto psychologie jeho vidin je celkem psychologie jeho sama: city arkadické, rokokové, idyllické, blažená rozkoš snivého zažívání krásy konkrétní ve vzpomínkách raději ještě než bezprostředně Není tu nadčlověctví, není podčlověctví (mystické, prapůvodní v člověku), ale spíše zdravé člověctví.

Oko Michelangelovo žaslo v okolním světě nad zápasem člověka s hmotou, vše gigantické, obrovité lákalo duši co důstojný sok, a tak, nahlížíme-li do nitra Michelangelova, jsme na pokraji propasti, v níž oživené kolosy probouzejí se děsným úsilím vůle ze spánku hmoty.

Oko Delacroixovo jest svět plnokrevných barev, jakoby samostatně živých, rozvášněných v dramatická gesta (dramata barev).

Oko Rafaelovo jest sladce smyslné. Jemu se líbí teplé poprsí italské panny, oblá její ramínka, ovál tvářičky se sametovým vlahým okem. Odtud v jeho díle — pokud nenapodobí silácky jiné — ony milostné madonky s drobnými děcky.

Oko francouzského poety štětcem Prudhona, tolik života a štěstí chtivého, dívalo se rádo na krásu řeckých soch (brýlemi nějak rokokově zrůžovělými), ale také si zamilovalo snivou něhu ženy skutečné. Odtud v jeho díle ty postavy, půl řecké krásy, půl zádumčivé něhy moderní.

A tak mohli bychom roztřiďovati mistry napořád.

Lionardo, Michel-Angelo, Rembrandt, Delacroix jsou mezi nimi pokolení jakési nadčlověcké.

Oko Manesovo je podobno oku Rafaela, Prudhona a zase je *svoje*. Toužně a radostně pozírá na kraj žírný, kraj idylického skotu a veselých barev. Toužněji a radostněji ještě, plno *zdravé smyslnosti*, toto oko sleduje v kraji tom *člověka*, ale ne co chladnou sochu, nýbrž co křepkou soustavu ladných a okrouhlých pohybů. Nejtoužněji však a nejradostněji zadívá se na *ženu* a *dítě*. Především *tělo* jejich vidí, mimoděk je svléká v jich teplou a měkkou nahotu.

Ne ženy étherické, takořka netělesné vábí oko Manesovo, naopak, zrak jeho táhne se k tělu mírně plnému, měkce oblému. Děti miluje plně baculaté.

Neboť v *realitě* zakotvena jest touha Mánesova, co norec z moře z ní těžíc. Oko skvostné bystré a vřelé, láskyplně obzírá svět vůkol, a co krásného zahlédne, třeba jen letmo, to bez-



DEGAS.
STUDIE.

E DEGAS.
TANEČNICE
V PAUSE.



pečně a zdravými i zároveň jemnými nervy přenese do duše. Podivuhodné zapamatování reality jest Manesovi dáno, a tak duše jeho je živé skladiště výtvarných (barevných a plastických) dojmů, na nichž vždycky uvázlo kus jeho lásky, toužení.

Pak má nápad duchaplný. Jest muž espritu, nevysychající svěžesti. Na příklad má nápad „Soumraku". Ten nápad je jako jádro při krystalisaci. Proudně kol toho jádra plynou postavy a postavy, neboť invence jeho je skvostně živá. Tato krystalisace je dlouho aktem tvůrčím, *ne ještě výsledkem*, je horká a krásná *životem*. Leč tento akt tvůrčí, to vytváření a přetváření plastické i malířské těchto vidin, odehrává se v nitru (za rozkoše tvůrčí i tvůrčího bolu). Z jeho krásy nelze nám nic viděti. Vidíme až jednotlivé stavy chladnutí, jednotlivé výsledky. A tu vždy první náčrt je nejlepší: je ještě horký tvorbou, t. j. životem, není vystydlá hotová věc.

Co z reality *zvláště* miluje? To, co mu slibuje štěstí.

Miluje tedy v realitě idylu a miluje v ní *něhu*. Něha je mu nejlépe představena panenskou ženou. Její tělo jest mu *soustavou tepla*, vyzařujícího z měkkých polštářků masa, přechody jsou oble vláčné, paže objímavé, připínavé, toužící. V údech nastřádaná energie není fysická síla, nýbrž právě *něha*. Ta něha jako by roztávala, vyzařovala teplem, touhou, vůní mléka a krve. Zjevy ty jsou kypré, fysicky roztomilé.

Teplo, něha chtějí linii oblou. Hrotitá gotika linií o něze nemluví, spíš o pathetické vášni, sžírající se askesí. Manes i vněšně záhy opustil dekoraci gotickou (onu ze smrti Lukáše Leydenského) a přijal na dlouho obliny dekorace románské. Do románské basiliky unesl jižsvou Lauru (*náčrtek* Laura a Petrarka). Ta, byť všecka oděta, je ze světa dívčích vidin Manesových. Doprostřed ztemnělého chrámu, tam, kde oknem dopadá největší jas, poklekla tato sladká princeznička z pohádky, slib tolikerého křehkého štěstí v nějaké zasnulé síni zakletého hradu, sama křišťálová krůpěj čisté děckopanenské rozkoše. *Laskána* doslova Manesem. V ní vyvřela jeho vnitřní touha po něze.*) — Takovou též Lauričkou z pohádky je Ameleya *(illustrace k Brentanovi)*. Do románského okna staví Manes tu zlatovlásku patnáctiletou, jak ji v duši našel. Skvůstek drobounký. Tváříčka, toť oválek co bys do ruky vzal. Půvabné stvořeníčko tak tuhé a teplé, že jest *skutečností snu*. — Nic étherického, nedokrevného v ní, naopak, *krev a mléko snu*. V svém zteplelém rouchu všecka štěstí slibující. Není pyšná, ale milostná. Schopna čtveráctví nevinného, toužení nyvého, a žádného, pražádného zla. — A v koutě duše své objeví Manes i jinou osůbku z pohádky: V kraji jakéms štěstí, kde hvězdy i za dne svítí, voda čistá proudí přebystře, vzduch plyne křišťálový, pták se rozepěl v jeho neviditelných vlnách, šípek vyrozkošněl v květy teplých hvězd, kde tráva je lučinatě měkká a polštářová, vysluněná, penízkové lístky keřů světlé a proteplené: tam v trávě nalezl pokládeček, osůbečku spící, Růženku — princezku selskou, srdíčko teplé, z něhož proudí se zlatý pramínek štěstí, *okrouhlou*, mladičkou spící, oddychující bez výčitek svědomí, plod kraje šťastného a samozřejmě nevinného. *) (Lureley und Murmelthier.) — Rukopis Manesův se ustaluje v oblý charakteristický tah. **)

Tvoře tyto Laury, Ameleie a víly (ony půl děcka, tyto kypré panny), čerpá Manes ze skladiště svých zrakových vzpomínek. Zjevy jím zobrazené nejsou stíny stínů, matné a mrtvé ohlasy, nejsou *akademií*, nejsou žákovským opakováním cizích vzorů, nýbrž jsou *život*, sic vnitřní a ne vněšní, ale ony bytosti dovedou v niterním onom světě horoucně *dýchat* a horce *žít*. Jsou niterním prožíváním milovaného vnějška.

Konkrétní zdroje Manesových vidin panenských jsou asi tyto: 1. Předbřeznové dojmy pražské, krasavice slavené Brentanem, romantiky (vrstva městská)*** — 2. Vzpomínky na krásky československého venkova (vrstva lidová). — 3.

---

*) Už v gotice Smrti Lukášovy. tolik sentimentální, je koutek idyllický: oblá šíj zlatovlásky.

*) S touto illustrací k pohádce souvisí jedno dopisní en-tête, akvarelované: U lesa při keři usnulo děvčátko selské, bělostné košilky s teplými pahorečky ňader, s bílou zástěrkou na jásavé červeni sukénky. Při ní uzlíček. Nad šťastným nálezem té poutnice je Manes u vytržení: bdí nad jejím dechem, tich a blažen při této oživlé jahodě. Prostředí okolní reální, ale poetické, již rajské.

**) S oblou linií mánesovskou souvisí i názor doby: proti západní *germánské* (prý) gotice naši (Rieger, jiní) kladli styl románský, jejž pokládali za byzantský (a také tak jmenovali), spojujíce jej s kulturou *slovanskou* a východní; Rittersberg stanovil programově *oblý* ideál krásy slovanské, proti ideálu antickému a germanskému (viz u *Mádla* šíře o tom); konečně lze jíti i ve skutečnosti po stopách Mánesova ideálu: dívčí tváře „manesovské" se objevují na venkově i v městech českých. (Rittersbergova theorie hojně přiléhá. Vůbec činnost tohoto theoretika měla by býti blíže vylíčena. Srov. co se praví o něm jako o hudebním theoretikovi od Dra Z. Nejedlého v Lumíru 1906.

***) Poměr umělcův k této vrstvě je někdy humorně satirický: toť umělec líčící filistry. Viz k tomu genry: *Pomněnky*. *Na výletu*, *Čtenářka*. Doba krinolín, florentinů, účesů à la George Sand, kulatě vykrojených šíjí. Ženy jsou zde „dívky již milenky", rozněžněné, hrdliččí duše, ducatých líček, plného poprsí. „*Švadlena*" je víc: *miluje* ji Manes, miluje ji pro krásné dlouhé tělo její i pro tragiku jejího zlomeného srdce (dobrodružství duše Manesovy i naší). S ním jsme do ní zamilováni Jako slunce ji na obraze zatápí dlouhými polibky, kterých ona necítí, i my ji líbáme tichými polibky zraků. — A provedením je to do slova a do písmene *Corot!* A báječný!

Portretování paní a dívek z předních a šlechtických kruhů.

Ad 3. Pravý portretista portretováním vstoupil se zobrazovanou osobou v intimní duševní soužití, jež je různým odstínem lásky, adorace.

Vskutku, jak Maneś ty ženy skutečně portretuje! Jak jeho ruka ctí .. zbožňuje .. posvěcuje .. Ba, je portretovaných ctitelem. Maluje „Poprsí à la Magdalena": Oblý typ, ale tentokrát víc *nitro* než portrét. Z tohoto zdroje berou horké teplo a opojnost i ty droboulinké princezky Manesovy, děvečky zlatovlasé. Jich magna nutrix. Zde rameno, šíj, paže jsou jediný, veliký, mléčně zarosený bassin slibu a touhy: oko je v něm zamilovaným zajatcem. *Chceš* tu ruku, *musíš* ji chtíti, i ta ňadra i všecku tu plnost. Oko portrétu? V něm hluboká voda zasnění a zas chtivá, rozkošivá touha, v něm i jakýs mystický tryk, cos příliš magického. „Slovanka" tuto výjimečně kombinovaná Monnou Lisou. — I ostatní ženské portréty jsou vlastně Žena sama o sobě, myšlená jako nahá Voluptas. Tak pí. Louisa Bělská: opět šíje Magdaleny, oko Magdaleny, na celé skvělé tělo myslíš při tomto portrétu, malovaném štětcem zaníceným, ale hlubokou úctou tlumeným. Celý svět bohaté a vážné niterní krásy vyvěrá z té šíje, z toho oka. Paní Anna Václavíková tváří je psycha těžko rozpoznatelná. Ale tělo je tu plnosloká báseň, šíj zaručuje nádheru celé nahoty. „Podobizna mladé dámy": Je to ona česká tvář, s kudrnami vzpurnými, na dvé rozčísnutými. Nos je tupý, český, zvláštní je rys obočí. Ručky dítěcí, takřka zalité teplým máslem. Kdyby s křehounkých ramínek spadly šaty, vyplynula by Afroditka adressy Nosticovy, Panna z Orloje.

Tak, při ženských portrétech svých, Manes je „Don Juan intime", platonický milenec v incognitu.*)

Totéž platí o nákresech děvčat z československého venkova. Mnohdy kreslil je toliko pro detail národopisný, ale kdykoli utkví na tváři, amoureusní účast srdce je nepopiratelná. Viz studii dívčí hlavy, ze západu Čech (Němky): Složitě vážnou, opravdovou psychu vyvážil Manes z dumné melancholie jejích očí, bohatých rtů, skrojených nějak bolestně, trpitelsky. Životnost té hlavy je matoucí. Byls nedávno tam na západu Čech, viděls tváře podobné, vzpomněls mimoděk na Manesa. Špillar je podával dobromyslné, bodře veselé, prosté, snad vulgární. Manes našel jich skrytou noblessu.

*) Kontroluj tuto amoureusní účast umělce na díle jeho srovnáním s malířem protilehlým, na př. s modním *László*. Tomu krásné ženy, jím portretované jsou jen záminkou k virtuosnímu přednesu oslňujících vněšných effektů. Nemiluje jich samých pro ně samy.

Manes realistou nezůstal, protože realita mu nestačila, v ní se mu všechno líbiti nemohlo, a poněvadž v nitru svém nacházel daleko větší a smělejší možnosti krásy. A přec k realitě je připjat velikou a základní touhou své duše, touhou po štěstí co nejkonkrétnějším. *Co jest psycha Manesova?* Snad některé složky hádám dobře. Po stránce neuvědomělých instinktů i uvědomělé vůle (stránka aktivní) jest karakteristickou známkou její ona žízeň štěstí, láska ke konkrétním věcem světa, láska právě výtvarnická. Manes, toť zrovna *láska*, srdečná a bez výhrad, k slunci a bytostem i tvarům ve slunečnu se pohybujícím. Toť zbožňování krásných zjevů kolem, toť toužení po nich, laskání jich a zanícené jich zapamatování. Manes, toť oko doslova *chtící* krásu reality. Toť *důvěřivá dobrota* k přírodě, lidem. Tu původní, instinktivní *důvěřivost akcentuji*. Po stránce citové (stránka více passivní, reagující) jest Manes úžasně jemná *citlivost*. Tato pavučinně citlivá povaha jeho duše jde, zdá se, na sám kraj možností. Toť její úžasná výhoda i zas tragika. Tak musíme při duši Manesově mysliti na analogii prstí nejměkčí a nejžíznivější, podivuhodné citlivosti, něžnosti i chtivosti, prstí, v níž dojmy zrakové co símě teple se uloží, vzklíčí a přerostou podle vnitřních zákonů této jemné půdy, podle stilu této vzácné duše. Ovšem jen dojmy, jež volní stránka té duše tak žíznivě vyhledává, dojmy přinášející té duši štěstí. Za to všeliké dojmy nelibé působí na útlou tkáň umělcovy sensibility otřesy, které normální duši musí býti nepochopitelny. Jsou to bolestivé rány, jsou to krise s hlubokými následky. — Složky této duše přispívají k ustálení toho, co sic kořenem nevývratně tkví v samém začátku probuzeného duševního života člověkova, ale co stykem se vnějškem v člověku se precisuje, vyvíjí a co zároveň je representací jednotlivcova nitra vůči vnějšku. Toť *ráz* jeho celkový, toť jeho typ duševní, pevný a zjednodušený takřka nákres jeho duše, jeho *charakter*. Manesův je rytířská dobrota k lidem, nejúzkostlivější noblessa ve všelikých případech boje o život, krajní ethická delikatesa v těch casus conscientiae, jež je člověku třeba řešiti. Ušlechtilý kůň leká se přeletného stínu, duše Manesova rozechví se při nejvzdálenější domněnce viny. — Dále nás zajímá též tvořivá hra *intelligence* člověkovy. Ten oddá se, šťasten, svobodné hře myšlének a stápí se ve vlnách problémů, jiný zaměstnává intellektuální stránku své duše tvořením obrazů, tonů, podobně. Jedná se tedy při výtvarníkovi také o jeho *esprit* a jeho *fantasii*. V obojím u Manesa zas vidíme jemnost, vybranost, aristokratismus. Esprit mánesovské raněno jest hrubostí a sprostotou, volí úzkostlivou volbou



E. DEGAS.
OPERACE.

právě, co je pel krásy. Někdy toto esprit je *humorem*. V zlaté chvíli pohody rozestře shovívavost umělcova po nedostatcích reality, po jejím mrzáctví síť krásy. Humor je tu vtipné a usmívavé konstatování nedokonalosti snu, neboli (obráceně řečeno) jest lettres de noblesse reality, aby mohla v říš poesie. — Tvoření obrazů (niterné) u výtvarníka je vlastním zaměstnáním jeho intelligence. Materiál béře fantasie ovšem z venčí, ale vnitřní jeho zpracování je řízeno stilem duše umělcovy, při čemž mocným hyblem jest citově volní stránka povahy, u Manesa ona základní *touha po štěstí*. Ta působí, že fantasie ona miluje bytosti a tvary slibující něhu, idyllu, ráj. — Není to fantasie od základu chmurná, balladicky divoká. Naopak je *slunná*.

Zříš jasně: neobvykle citlivá rostlina vsazena byla do českého skutečného života. Do reality, která i jinde je obchodem, prodejností, slávou nevěstčí, vychvalováním a nabízením, tlačenicí a mačkáním, konkurencí a záštím, zdrobnělým a odporným bojem o život pomocí špinavých a neúprosně zlých mincí. Do vněšního života, který je dlouhým, nudným plynutím šedivých a mučivých chvil. Delikátní milenec reality je tou realitou raněn, bolestně drásán. *Důvěřivost* klamána a klamána.

Konkrétní doklady: Plánů je dosti. Fantasie v stálém klokotu, ruka ochotna bohatství duševní rozlít po plátně obrazů, stěnách chrámů, hedvábu praporů, pergamenu, zimostrázovém štočku, litografickém kameni.

Rozmach Mnichova, tamního mecenášství tane Manesovi na mysli.

Ale jsme — v Čechách.

Na Rukopisy subskribuje lidí pět, karlínský chrám připadá jiným, honorář za Orloj je právě jen půlka sumy čekané.

Tíseň peněžní tomuto dítěti, ne obchodníkovi, je drásavým rouchem, jehož se zbýti nemůže.

Nikdo vřeleji než on se nezadíval na ženu. Také děti maloval. Jest dětí nejlepším v Evropě malířem.

A tento malíř ženy, děcka žije sám, neženatec, ba dokonce jedna žena, jedno dítě — jeho to dcerka — jsou jeho nedůtklivému svědomí nepokojnou výčitkou.

Není divu, že z české mizerie, z ledového chladu mládeneckého života Manes zavírá se do sebe, do svého *vnitrosvěta*. On, milenec reality, stává se snivcem, jme se realitu milovat jen tajně, s bázní, žárlivě a pro sebe, ve snu. Jest romantikem.

V Lorenzově kavárně nevidí nic, co se kolem děje, neslyší, že ho volají. „Sním ve bdění," sám řekl.

Je ve svém vnitrosvětě. Přestěhoval se tam.

Uprostřed zlé skutečnosti, neklidné a potměšilé, uprostřed monotonní šedi a bezcitného chladu, je ten vnitrosvět ostrov klidný, slunný a teplý, ostrov tichého a dokonalého *štěstí*. Je to *ráj*, je to *Eldorado*.

Má pak od tohoto vnitřního ráje svého pro každého klíč — bezstarostně jej pohodil do svého díla. Kdo s láskou a věrností k jeho dílu se vrací, klíč ten nalézá a smí — šťasten — do té duše úžasné nahlížet.

Tento vnitřní ráj umělcův je korektura vnějšího neštěstí vnitřním štěstím. Pokud ovšem člověk se nevysílí a stačí vněšní vlivy zlé korrigovat.

Svět vnější je převážně neklidný a smutný — vnitřní svět bude tedy sluneční a bělostně radostný, svět *idylly*; svět vnější vedle krásy mnohé je pln ošklivého, hrozného, zlého, ba zločinného — Manes vyplení si ve svém všecko býlí nekrásy a zloby — jeho vnitřní svět bude tvarově *krásný* a citově *dobrý*, *holubičí*.

A tak nad hrůzou reality vznáší se tato idylla krásná a neposkvrněně dobrá. *Zakrývá tu hrůzu*, nedá jí do sebe vnikati.

Její původ neleží tedy v jásavém veselí, v apollinské pohodě, ale v bolesti. Bolest zrodila tyto vidiny, samu pěnu rozkoše, tak idyllicky šťastné. Zrodily se co zlatý závoj nad propastným mořem zoufalství, aby toho zoufalství vidět nebylo, aby mráz hrůzy nespálil tetelící se duši nejútlejší.)*

Manes je tedy idyllik. Zrealisoval řadu věcí z idylly své rokokové, rodinné, vesnické, rousseauvsky dávnověké, vidinové. Idyllu vidinovou máme právě probránu.

Analysa ostatních je od ní odvislá. Lze je projíti stručněji.

Než je probéřeme, všimněme si čistě *výtvarnické* stránky díla Manesova několika poznámkami.

Co výkonný umělec vymkl se křepce a bohatýrsky snadno obludě *akademismu*. Nemá styl dob minulých, má styl svůj, vlastní přiléhavý šat vlastní vzácné duše. Nemaje duši vypůjčenou nemá též vypůjčený šat.**)

V tom shoduje se s romantiky německými, jemu podobnými: Schwindem (ten část mládí ztrávil v milém koutě šumavském), Ludvíkem Richtrem (našel sebe v českosas. Švýcarsku). Schwindovi i Richtrovi Italie starých mistrů ne-

*) Srov.: „Wenn Jakob Burckhardts Revision der griechischen Kulturgeschichte Recht hat, *gehen die göttlichen Werke der Antike nicht auf die heitere Lebensanschauung zurück, an die unsere Klassiker glaubten, sondern entsprangen einem höchst gesteigerten Leidensbewusstsein.*" Meier-Graefe, Der Fall Böcklin, 52.

**) U těch, na něž trvale působila *škola* a *moda*, styl je manýrou, obsah lákavou anekdotou nebo sensačním dramatem (čistě vněšným) a jich cit modní posou. *Nic* z toho u Manesa.



E. DEGAS.
V LÁZNI.

řekla nic. Ale nad ně vysoko, *velmi* vysoko ční samorostlost Manesova. On do země vzorů a receptů uměleckých šel zbytečně, už vlastně *mrtvý*; nesl tam svou touhu po štěstí šílenstvím zúženou na fixní ideu žluté růže se zeleným srdíčkem. Pokud tvořil, stačila mu živá naše přítomnost, aby z ní si vydobyl svůj zlatý vnitrosvět.

Manes je *největší* malíř pohádkového romantismu, jejž Evropa tehdy měla.

Předčí Schwinda a zvláště Richtra také svým okem *malířským* a svou dovedností *malířskou*. Oba Němci *příliš* krutě trpí nedostatkem barevné výchovy. Jejich obrazy jsou buď barevně suché, anebo zas křiklavě, neúprosně křiklavě strakaté. Nevědí nic o veliké *harmonii* barev, o čarovné hudbě barevných tonů, jak ji rozuměli Lionardo a Rembrandt.

Tajemství barev, které si z rokoka zachovali Francouzi, Manes si snad objevoval sám a to v době bezútěšně bezbarvé. Mnohý kus Manesův je takřka moderní.

A kdyby se byl Manes narodil v době naší, v době ne tužky, ale především šťavnatého i jemného štětce, v době, kdy každý průměrný žák umělecké školy štětcem virtuosně vládne, dnes, v době malířských Kubelíků pseudoumělců, byl by se on vyvinul na malířský **zázrak.**

Tak byl *k barvě* předurčen . .

Jako idyllik štěstí, slunného ráje a zbožňovatel ženy a děcka, možná že by měl impressionistický štětec toho rázu, jako ve Francii dnešní má starý Renoir. Plavé a rusé ženy Renoirovy, zvláště nudity, pak jeho děcka, vše sladce vlhká pokožka, vlahý lesk oka, medný přelet úsměvu, pak ona šťavnatá a slunná příroda, v níž tyto ovocné a dobře živené nudity se pohybují — vše to zní ti v duši se vzpomínkou na Manesa jako stejně zlatý tón, stejně sladěný plnozvuk.*)

II. Manesova idylla rokoková.

Umění rokokové, vedle německé romantiky, je druhou složkou v umělecké výchově Manesově (M. Jiránek, Úvod k publikaci „J. Manes.")

Vztah manesovské rokokové idylly k pobývání umělcovu na zámku tarouccovském (v Čechách na Hané) vylíčil Mádl ve své edici. Tam také je výklad o tom, jak kostym a dekorace rokokové, vystřídavše antický dekor pseudoklassicismu a gotiku nazarenské romantiky, přibližují umělce dobově k přítomnosti. Manes skutečně, vybrav se ze své idylly rokokové, už jen výjimkou sáhne k historické minulosti.

*) Renoir, toť mezi impressionisty živel ženský, toť rokoko impressionismu. Manes jako arkadik je také v souvislosti se zženštilým rokokem.

Ale nás zajímá, co *citově* Manes hledal a nacházel v rokoku.

Rokoko realisuje mu jednou a určitou formou jeho *sen o štěstí*. Sen o ráji, světě nevinném a poetickém.

„Nic z prachu všedna, nic drsného," tak karakterisuje francouzské rokoko watteauovské Muther. — „Vládne žena . . . ale žena co půvabná bytůstka . . Lichocení, dvornost . . Úbor mužů se *zženšťuje* . . Obličeje *zdětšťují* . . . Všichni jsou tak pružně štíhlí, tak zženštilí a *věčně mladí* . . jakoby ani nebyli muži, nýbrž dorostlými Milky". Je to ráj, kam smějí jen děti povahou, tělem efebové a děvčátkové ženy.

Rokoková idylla Manesova je právě taková dětinná. Jeho markýzky jsou duší svojí děcka. V „Životě na panském sídle" přímo svleče je z kostymu a tělem je zmládne na děti, hrající si na šlechtické rokoko. Ale je tu rozdíl od etherického Watteaua, jemuž rokoko tkví v říši oblačnější, na blažené Cythéře. Manesovi rokoko jest sic ráj, eldorado, poesie a tedy *sen*, ale kdesi na *pevné* zemi nitrozřením bezpečně viděný. Jeho osůbky netáboří pod boskety ostrova Cythère, ale na realním zámku, jenž má všechny rysy zámku Sylva-Tarouců. Watteauův personál stižen je půvabnými souchotinami. „Ňadra zchudla" (Muther.) Jsou to tak trochu duchové. Krásná smyslnost Manesova nalila do rokokové idylly krve, zdraví. Scény jsou až chtivě vášnivé. Tak horoucné „Políbení", při němž koš ňader se dme k prasknutí v těsném živůtku, a kde prudkost polibku jest mírněna teprve úžasně krásným vývinem paží, jež jsou jako vyvněšněná touha, jako křídla nyvého a vláčného letu. I ta rozněžnělá markýzečka „Při měsíčku", ač zjevem děcko, jest všecka buchtičková aválečky ruček tak skvostně se stulily k sobě, teple objímajíce drobnou nůšku realních ňader. Idylla „V létě" je dokonce tónem náhle a nezvykle rozžhaveným i v rokoku manesovském.

Cena rokokové idylly Manesovy je v tom, že nearanžoval živé obrazy vždy mrtvé, ale že svůj rokokový svět v nitru skutečně žil, osůbky ony laskal a miloval. Bylyť, opakujme, jednou realisací jeho snu o štěstí.

III. Idylla dětská.

Ráj patří nevinným. Lidstvo z temnot dávnověku nese si do budoucna třpytný mythus, prastarý a melancholický, o zlatém věku ztraceném, o ráji blaženém bez hrůz boje o život, o lidech dobrých se zdravím nesmrtelným, se srdcem nevědomým a dětinným. Ideologové znova sní o takovém ráji prostých, necivilisovaných, dětí srdcem i činy. Tak Rousseau, tak básníci, již rádi jsou Rousseauovci.



EDGAR DEGAS.
NA ZÁVODIŠTI.

Tak Manes.

Z dětského ráje svého vyloučil všechen nesouzvuk, idylla dětská ve vnitřním světě Manesově je nejblaženější. Duše hemží se mu doslova těmi postavičkami, vskutku mu v ní rejdí, hrají si, tančí, povalují se a lenoší. Neznají — právě tak jako rokokoví markýzkové — tuhé práce, zlého boje o život, žijíce ve světě, kde vše už je pro ně uchystáno jako v ráji Adamově, kde celý život mohou prohrát ve hrách, místo aby žily jeho bouřemi, kde místo práce je sladké lenošení, převalování v kypré trávě. A ten dětský ráj je *zdravý:* dětem v něm nehrozí nemoc. Jsou baculaté, *nejbaculatější, jaké kdy byly malovány.* Ráj ten je pln nevinnosti: ti Adámkové a Evičky nemají šatu, ale také ne hříchu. Nemohou uškoditi, neboť nežijí život, jen jej hrají. V tomto ráji není výčitek svědomí.

Do dětského kouta své duše Manes znova a znova zacházívá. Zaměstnává svá děcka líbezně v allegoriích, na diplomech, při stavbě chrámové.. Tak jednu jich tlupu, oblé to batuláčky kulatých hlaviček, údů s důlky a důlečky, oblých bříšek, poslal s muzikantskými nástroji do českých luhů a hájů, kde zvedá se vínem obrostlá hospoda „U zlatého srdce".

Děvčátka-děcka jsou zvláště rozkošná. Toť nejnevinnější princezky, ale už roztoužené, nyvé. Ňadra neskutečná, život však dlouhý a skvostná raminka.

Psychologie jejich fysiognomií redukuje se na škálu rokokové něhy: od roztouženého opojení až k nevinnému čtveráctví. Ne však unylá sentimentalnost, spíš jakás „boubelatá" něha.*)

III. Idylla mateřská; betlemská.

Svou vlastní dcerku Manes vídati nemůže, doma u Manesů dětská vrtošivá hlavička se nezjeví, tím dojatěji přihlédá Manes k rodinné idylle jiných (u Sylva-Tarouců, u Bělských, u Lannů, jinde).

Maluje řadu scén mateřských.

Hraběnce Isabelle platí první Manesova Ukolébavka, známý akvarel selky kolébající v žudru slováckém. Matka, půl děvče půl žena, je děvečka znobilisovaná citem, tolik vřelá, srdečná. Baculáček tak *opravdově* spící.

Slunce jásavě vyšlo. Na keři již plným světlem zalitém rozepěl se pták při hnízdě ptáčaty překypělém. Bory se probouzejí a stíny se stahují do jich nitra. České luhy a háje rozložily se oddaně a radostně vstříc slunci. Zalévá je zátopou tepla a světla, zatím co statná mladá selka plným proudem svěží vody kropí bělostné prádlo. Docela v popředí pod keřem děcko, uvolněno z peřinek, skvostně nahé, bujně cuká nožičkama, svírá i rozvírá prstíky ruček, švitoříc o závod s ptákem.

Pak nitro chalupy. Hvězdičky se prosypaly oblohou, otevřenými dveřmi zahlédáme i domky po návsi, s okny již rozsvícenými. Rolník vchází s pytlem na zádech, měkce pružný, po znoji denním. V chalupě v kolébce s květy a jablíčky naháček-děvčátko mne si oči, nevinně odhalujíc teplé bříško, buchtičkové nožky s čilými prstíky. Na lávce při peci rozepěla se matka, veliká selka mladá, bosá, v teplé suknici, v košili prosté. Nadzvedla hlavu a v dlouhém, labutně vzedmutém krku tušíš jak tvoří se tony ukolébavé písně, teple ji prchajíce s úst krásně kreslených, zatím co oči polopřivřené, polozahleděné vyprávějí o bezpečně a bezedně dobré zdravé duši mateřské. Nejroztomilejší z kojenců, ruček miniaturních, tak *do opravdy* usnul při teplém prsu mateřském. Ob roh na lávce spí stařena měkkých rysů. Kocour zadříml trochu výš. A nahoře, na peci, stichlí, hrají si košiláčci: děvčátko, hošík.

Plnozvuk mateřského štěstí se line z této ukolébavky (zlatý, zdravý a plný ton Smetanův?).

Nabízí se srovnání s Puvisovým rozměrným plátnem, Rybářova rodina. První spatření obrazu bylo u Durand-Ruela v malém pokojíku jeho závodu. Pak bylo s ním nové shledání, radostné v drážďanském Zwingru.

Jakoby vítr byl zavál naši loď k neznámým nezemským břehům. K břehům země vyšší Krásy, vyšší Svobody, Lidskosti krásné a volné. Z jiného materiálu, jiným mozkem je stavěna tato

*) Je připustno uvésti následovní analogon s *Hálkem?* — Ve sbírce „V přírodě" je také kout dětský. V čísle XXVII. na př. Hálek popisuje duši svou co zahradu pučící písněmi poupaty.

A bylo slyšet, šum a dech
jak hledá stromy zlaté,
poupátka k tanci vstávala
a každé bylo *boubelaté.*
Křidélka jako motýlek,
jak *andělíček lice*... —

Píseň tu dobře mohl illustrovat Manes.

Nebo č. XXII. „Děti":

Vyběhly s matkou před tu chýš,
tak chudou a tak všeho prosty,
však je-li nebe zemi blíž,
ty dítky kladly k němu mosty.

Vyběhly sluncem rumělé,
tak, jak je pánbůh právě stvořil,
však jsou-li děti andělé,
těm dětem bych se z duše kořil.

Zatřeply v ručky, z očí zář,
smích řehtal z malinových dásní,
a má-li krása jakou tvář —
o patřte, zda-li nejsou krásni!



■ E. DEGAS. ■
V TANEČNÍM SÁLE.

země snu. Žena neskonale krásná je tu ženou rybářovi a matkou jeho dítěti. Tak krásná, že kdybys svět prohledal, nenalezneš sobě takové. Opojný vzduch vyšších a volnějších končin vane z tohoto úžasného plátna a nutí kolena divákova k pokleku úcty s dechem zatajeným.

Distanc od této idylly k idylle Manesově je jako vzdálenost od země k hvězdě nějaké.

*

Manes kolikrát se vrátil k mateřské idylle betlemské.

Tu představuje růžovou rusovlásku českou jako Madonku, jak dýchá baculáčkovi na droboulinké prstíky, k čemuž přihlíží měkký, idyllický báča, sv. Josef.

Jindy kreslí *Narození Páně*. Veliké, veliké lyrické hvězdy rozhořely se na nebi, květy voní, zvířata teple dýchají, psi se lísají, velbloudi bodře ohýbají plavné šíje, kůň měkce našlapuje.

Naskizzoval skvostné *Jesličky*: Paprsčité hvězdy co ptáci kmitají modrou oblohou. Madonečka nejmilostivější hledí zanícena na Jezule nejkřehčí oblounkovitosti. A s obojí strany k této scéně jde roztančený proud jesličkových figurek, sladký průvod pastýřečků beránčích povah, rounové měkkosti, křepké, ale nikdy ne násilné svalnatosti, zanícení tři králové, tiší a dobrácky idylličtí velbloudi. A celý ten proud jakoby šel a zase tkvěl, tam, kde scéna rodinná, svatá.. a myslí ti táhne tón jakýs jesličkový.. srdečný.. dávný a divně sladký.. vzpomínkový.. houslíčkový.. alšovského cos..

IV. Svět rukopisů.

Na počátku let šedesátých Manes zabývá se zcela jinými postavami. V nitru noří se mu jakoby znova z vln do plného světla slunečního dávno potopený ostrov. Je to ostrov zvláštní, a zvláštní pokolení jej plní. Lidi vyšších postav tam zříme, nežli jsou ve světě skutečném, svět nějaký bohatýrský rozvinuje se nám před zrakem.

Manes jal se čítati v Rukopise královédvorském. Rekonstruujme, hypotheticky, práci jeho fantasie při tom.

Vidí vnitřním zrakem svým kraj skal a lesů. „Črn les“ se táhne do dáli, „les temen“. Za lesem chlumy a skály, pak „řeka sě kúřle v ranlej pářě,.. v dáli sě promodrujú vrši..“ Vlny oblak plynou při obzoru.

A ty lesy v nitru svém, hluboké, chmurné.. „Aj ty lese širý.. Ach, vy lesi, tmaví lesi...“ Smrky snížily smutečně kosmaté větve až k zemi Hluboké jsou za nimi stíny. Kořeny plazí se jako hadi. — Pak lesy svalnaté dubové.. doubravy.. kde „dřěvo a dřěvo..“ „Dubec dub“ v nich „rozkládá sě v suky šíř i šíř.“ Někdy jelen jimi proběhne: Běháše jelen po horách.. hustý les proráže, po lesě skákáše hbitými nohami .. vzhóru v listie pienа táhlé hrdlo. — Němý les mlčí.

Ale ne vždy!

Vztřasú sě drva šíra lesa..

Aj řiče les řváníem iz úvala, jakoby hory s horami válely i vše drva v sebe rozlámaly..

Tehdy laně prchají v houfu. A stromy oživeny jsou něčím jiným: dušemi padlých.

> Tamo i věle duše těká
> sěmo tamo po dřěvech..

V těch lesích bojem rozhučených je půl stín, půl světlo.

Vidíme muže-bojovníky. V ruce třímají „ščít črn dvú zubú,“ mlat mocný, meče bronzové. Roucho jejich je prostých a velikých záhybů. Na svalnaté paži náramek zdá se být zakouslým hádětem, kol krku vine se na prsa pradávná cetka.

Prsa ta jsou přemohutná.

Boj za právo rozpálil bojovníka zlobou: „z širokú prsú zloba sě mu rozevřě po všech po údech.“ Je to „prudek Slavoj,“ silný Čstimír.

Krk jejich je tuří, tělo svalnaté, tvář nejednoho ušlechtilá a měkce vážná, u jiného drsná až hrubá, typu slovenského. Slovenský je jich knír, nos tupý, kořenu až ploského, kulatý ráz tváře při vysedlých lících, vlasy v cop po dětvansku spletené.

V boji jsou prudcí, nezadržitelní. Hle, srazili se s „vrahem“, nepřítelem. „Hořúciema očima“ míří v protivníka. Jich tělo je mlat vržený absolutní silou. Srážka paží a trupů, báječně viděná.

Manes idyllik, malíř a básník štěstí, ženy a děcka, vidí *takové* zjevy v nitru svém? — jak mistrovsky! To není divadlo, toť sám skutečný boj, kde slyšíš údery dunivé, křik šílený, lesy rozhlučené.

Ano, zdá se, Manes dovede *všecko*. Ale přece sklon jeho duše jde jinam. Od násilí k idylle, k dobru.

A proto těm bojovníkům svým leptá do tváří někdy tak drsných i rys měkký, rys dobroty.

Jejich boj je svatý. Až jej dobojují, budou zas dobří, holubičí. Manes kreslí několikrát tu podivuhodnou závěrečnou scénu k Záboji. To už není ten úporný bojovník. Boj se skončil vítězně. Záboj se Slavojem na koni objíždějí lesnaté bojiště. Plno mrtvých kolem, duše jejich a oblaka jsou jeden měkký a lkavý proud.. A Záboj v tom soumraku večera i duší je čistě, spravedlivě klidný. Zandavá meč do pochvy, nastane mír, a měkká hvězda, jediná na zvlněném nebi, teple tetelí se nad ním. Toť *měkký rek*, sladký

bohatýr, hrdinný tenor, v němž je síla, ale i něha. Dovede se zapáleným zrakem zabíjet vraha vlasti, ale dovede i zastěnat „pláčem holubiným“.

Toť rek *slovanský* (theoreticky).

A zároveň rek rousseauovský, člověk dávný, netknutý civilisací, roucha i zbraně prosté, ozdob pradávných. Je dobrý, je holubičí. Jak theorii rousseauovskou na Slovany přenesl Herder, jak Šafařík v ni věřil a přemnozí.

I nenalézáme v Manesově Rpisu ani vlků, ani medvědů: jen laně, holubici a sokola vkresluje do něho Manes. —

K rekům pojí se ženy bojovnice. Jsou v tvorbě Manesově vysoce zajímavé. To selka vyrostla ve svalnatou rekyni, s jakýms bolným rysem tragickým ve tváři, paží přemohutných.

Tu šílejí bolem vidouce padati své muže mrtvé, tu spoutány, mohutné a vzdorné, mlčí, všechen divoký vnitřní bol měníce na jedinou bohatou slzu v oku.

A nelze se ubrániti jednomu lákavému, ale nebezpečnému srovnání. Podobají se silně, zdá se nám, zvláště stařeny a kněžky pohanské, tragickým ženám-obryním Michelangelovým.

Ale zas se něčím liší. Sibylly Michelangelovy jsou kamenně chmurné, jakoby skály probuzené, bojovnice Manesovy mají při vší obrovitosti a svalnatosti světlou a mléčnou pleť a z paží oble silných vyvěrá jim teplo.

Nejraději však Manes — i v tomto českém pravěku — vyhledává lyrické jinochy a jejich milenky, pátrá po idylle. Ty scény nejdříve a nejraději kreslí (jak se tvrdí v životopisech).

Maluje ty junoše, kteří sice „hrdú braň“ na sobě nosívají a „braňú mocnú“ rozrážejí „vrahóv shluky“, ale jichž postava je štíhle pružná, tvář měkce dívčí.

Provází je k jich zmilitké*:* I přijedech na koniččé — jako snieżek bielém, — skočich s koně, vězech na suk — za stříebrnú uzdu. — Objach děvčě, přižech k srdcu — i cělovach ústa ...

Smrt takového junoše, zákeřně zraněného, je krásnou elegií. Uprostřed nádherné doubravy umírá, duše vylétá mu „pěkným, táhlým hrdlem, z hrdla krásnýma rtoma“.

A již sbíhají se do stínu doubravy *zmilitké,* děvčata štíhlá, kroje starobylého, povah holubičích.

Holubica drahá,
milá, přěmilitká ...
drahá, přědrahúčká ...

A hlouběji v panenském koutě lesa objeví malíř skvělý lesní intérieur. Jeho brkové péro zrovna je štětcem. Do studeného potoka vyběhl travnatý oblouk půdy. Koruny bohaté kulatými světlými penízky listí rozvěsily kol své větve zbujnělé. Lesní stíny i teplá místa slunečná.

Sem přiběhla zmilitká.

Věje větřieček
z knieżecích lesóv,
běže zmilitka
ku potoku ...

Mladičká dívka odložila staroslovanský háv. Je tam v zeleni a slunci s pozadím zvědavých stínů jako moučný a mléčný zjev, kyprý, s důlky a důlečky. Ve světě herojském a válečném smavá idylka štěstí.

(A tajná Manesova milenka.)

V. Česká idylla prvokřesťanská.

Ještě jeden svět má vzkřísit Manes. Chystá se vymalovati karlínský chrám a chce v něm vylíčiti dobu prvního zápalu křesťanského v Čechách, slovanský svět bohatýrsko-křesťanský.

Vidí nitro románského chrámu dávnověkého: Zlaté mosaiky září z hloubi. Sladcí kněží tváří *chlapeččích* a zas vousatí idylličtí stařícimnichové jdou v chrámu průvodem. Lid přichází: stařec, bača v čuprinaté říze, teploňadrá, oblopažná selka, skvostně milé tváře, děvčátka z dobře živícího idyllického venkova.

V tvářích vroucnost a milost. Svět jakýs zasněný, souladný, idyllický, *dětský*. Ta dětinnost je v tváři sv. Václava, postavy junošské, i v reku, jenž zabloudil sem ze světa Rukopisů, v kněžích chlapečkových tváří i v děckách dole se modlících. Svět víry nevinné, vroucí, mírné a věrné. Zase zanícení, zase slovanské vzdávání se a poddávání. *Holubičkami* jsou tu duše. I v bolesti, i ve smrti sladké a mírné.

A tento svět, tak oddálený, prvokřesťanský, jakoby kdes v zlatých parách neviditelně zatopený, jak je tu živě, teple zpřítomněn!

VI. Svět biblický.

V letech šedesátých Manes rýsoval inicialky pro Bezděkovu Biblí.

Pružný jeho duch stvořil zase svět nový a odlišný. Zříme starce tradiční, dávné, ale vzkříšené podivuhodně k silnému životu. Čela lysá skrývají bouři, oči metají blesky extase i hněvu, vous je tvářím hlubokých rysů vzedmutou a dramatickou draperií. Typ bývá hebrejský. Ženy jsou rekyně tragického smutku, jsou-li spoutány v zajetí, mocné dynamiky při akcích (Judita). A opět v tomto světě vidin palestinských, obeplouvaném mořem minulosti, jsou kouty idyllické: lyrické mladice, kypré služebnice, měkcí a oblí andělové, jinoši, děcka.

(Kdyby tak Manes se byl jal illustrovati Dantovo Peklo?)

VII. Idylla selská.

V dobu národopisných studií Erbenových, Němcové spadají také selské kusy Manesovy.

Bližší studium objevilo by, myslím, tři postupné selské typy u Manesa: typ hanakisující, po něm slovakisující, posléze typ obecně český.

Venkov Manesův je ráj a idylla Hned Haná v „Líbánkách" je kraj víc než skutečný. Je to svět jakýs dobře živící zdravé pokolení v slunci a hrách. Neboť hrou, zábavou a ne prací jest, co vidíme. V modru nebes místo skřivánčí písně děti, úsměvní naháčci, hudou novomanželům proti nám na voze jedoucím. Ona, šťavnatě boubelatá, vlahých očí, velikých a hlubokých, krásně rýsovaného obočí, čiperného českého nosíku, polibkových úst, nejměkčí ručky. On, Hanák také nějak nadskutečně krásný. Jaká idylla nezaleklá, zlatozvuká, plnojasá! Nic z unylosti předbřeznových selanek. Štěstí, ono štěstí, po němž umělec tak žíznil, nezadržitelným proudem valí se tu ku předu, jako proti nám ku předu se žene vůz s novomanžely.

Selský typ [Rittersbergova receptu] Manes korrigoval dojmy slovenskými. I přicházejí na řadu kusy s typem slovakisujícím. Muži jsou někdy v tváři rysu až svéřepého, ale zas holubím zrakem obměklého, jsou vysedlých lící slováckých, oblých lebek s hojným vlasem drotarským, křepkých údů v bocích a kolenou měkce i elasticky prohnutých. Mladíci jsou těl skvostně pružných, tváří až dívčích. Děvčata zůstala plnotvará, jen silné tělo se zdloužilo, při mocných lýtkách a malých dost hlavách s tvářemi sladké něhy květinové.

Tito venkované slováckomoravští v nitru Manesově žijí život právě rajský: jich žití, toť tanec, zpěv a milování. Na obloze rozkvetly paprsčité hvězdy, tak blízké, jakoby jen k vůli lidem zde byly, ony hvězdičky, jež děvče v popěvku vyzývá, aby s ním plakaly jiskerkami, jež jsou důvěrnicemi jeho lásky a jeho toužení, a jimž děvče bezpečně věří. Kraj noční stichl, ale je patrný v svitu hvězd a měsíce jako za dne. Housle a flétna kvílí do noci, dudy přizvukují, zatím co elastický šohaj, tváře drotaří, pružně a oble příkročil k okénku dřevěné chalupy. Zaťukal lehce, malovaná okenice se otevřela, a do tiché a vlahé noci vypjala se nejrozkošnější tvářička dívčí, nejteplejší šíje, opojné oblosti ramínek, s teplým zlatem vlásků. Hudba vyzněla v závratně šťastný a zlatý akkord polibku.

Jsme v šťastném kraji pastevců a rolníků — kde i ta tuhá práce je nějak radostná a všecka požehnaná, kde není chudoby, ani nemoci. Kraj je na podiv zdravý: těla jsou tedy plná, až nad normál kyprá, muži svalnatí, silní, ale nikdy ne siláčtí, násilní.

Vskutku, není zlých v tomto venkově manesovském. Romantické učení Rousseauovo o nezkaženosti divocha, o ztraceném ráji lidstva oživuje v Manesovi.

Stvořil si, k svému ukojení, v nitru tento venkovský svět předobrý a přezdravý, rolníky a selky bělostných holubičích duší, beránčích povah. Ale také povah bodrých, veselých, dovádivých. Šťastný kraj!

*

R. 1866 je odhalen „Orloj".

Manes v něm — vděčen — sedláka heroisuje.

I Milletův venkov je svého druhu idylla. A kraj, v němž Milletův sedlák žije — ač v reprodukci se zdá drsným, jen hrouda a hrouda — vskutku na plátně je barevný, někdy úžasně svěže a mladě barevný. Nicméně zůstává kraj ten tichým, ale urputným bojištěm vysmahlého pokolení sedláků a pastýřů s nepodajnou půdou. Sedláci zdají se těžkomyslnými zápasníky. Je tu možnost mystiky, dlouhého meditování, vytváření povahy zaryté, hluboce do nitra schované. Sotva se tu ozve otevřený, naivní, pramenitě a svěže tryskající popěvek, srdečně projevující každou nuanci, jíž na sebe béře měňavá duše. Vážný klid, ne náladová neposednost.

U Manesa jinak. Mez je plna kytek, keř se růžově rozesmál, les zahořel barvami podzimku. Obzor je dálný a hluboký, zvedá se pak mírnou a hudební linií hor tolik známých obrysů. Bezpečně víme, kde jsme: v Čechách, nám tak mile známých, ve vlasti horoucně milované. A nad tou naší vlastí klene se všude *zlatá obloha štěstí a idylly.* Pozadí je zlaceno.

Lid mírný, dobrý a zdravý obývá tyto Čechy. Je mírně zrekovněn. Muži a jinoši, vysocí, pružných nohou měkkého došlapování, vedou spřežení tichých a plných volů, zasévají do rozrytých brazd jakoby sladkou mannu. Jinochům a teple štíhlým dívkám vyhrazen je měsíc máj. Manes k němu maluje scénu pomalého tepu bělostných křídel. Starci, velcí, v slováckých halenách necítí vlivu stáří: jsou křepcí a zdraví, jakoby v tom kraji ani se nemělo zemřít.

Jich život? *Práce* ovšem, a úporná, ale sedlák není bídný. Ne bědný, ale poctivě pracovitý. „Celý život svůj prací dokonale vyplňující" (Mádl). A tedy klidný a — šťastný.

Toto štěstí *nejvíce* vidí Manes u tohoto lidu, po tom štěstí touží, závidí je venkovanu a chce se při tom štěstí venkovana ohřát.

*

Tento *šťastný* lid *zpívá.*

Po idyllickém eposu Orloje drobná a humorná lyrika *Písní.*

Zde, trvám, nelze obejíti parallelu s Čelakovským.

Čelakovský obkresluje lidovou píseň českého venkovana, hravou a neposednou, ve svém Ohlase písní českých.

Manes a Čelakovský v české vesnici si podávají ruce. Poetická ves Čelakovského jest i vsí Manesovou. Podáváme důkaz.

Už dříve Manes vymaloval tuto krajinomalbu: Horký letní den s bílými oblaky a slibem bouřky. Vítr žene vysluněný vzduch. Ze vřelé, vroucí zeleně plných stromů vyniká bílá zeď: za ní „stavení stojí vysoké: úzká a dlouhá okna jsou — a věž se zvonkem nad střechou". Je to typický románsko-gotický kostelík vesnický. Chajdy kolem, huňatých střech, rozhozeny jsou nedbalou rukou. Vše je tak nějak „české", i tím nepořádkem vsi. Vyjdeš z toho kostelíka a jsi v srdci české vsi s jejím obzorem horami zvlněným, s jejím idyllickým žitím.

Kol do kola jsou lány . . . „Z potu mého na každém mi poli dost požehnáníčka . . zlatý po záhoně ovísek pro koně . . . pro naše ženušky hustý len u kopce . . ." (Čel.) Kopce zvlňují se na obzoru v lesnaté a modravé hory.

„To zlaté sluněčko z hory již vystupuje . . ." (Č.)

A již bude svítiti pořád přes den do večera, kdy se „prosypou hvězdičky", objeví se „měsíček blýskavý". (Č.)

Vyhřívá to *zlaté*, věčně usměvavé slunce v kraji tom lány a úbočí, chajdy s perníkovými střechami, vesnický kostelík bělavé věže.

Ze stáje vyhlédá rudošatá kráva (Není větší potěšení jako kráva v chlívě; Manes.)

Odjinud hoch vede silné lesklé koně. (M.)

Jetel voní, z nůše se vysypala, na nůši trůní kohout, kol slepice. Kačky se noří v louži U plotu je bachratá dýně. Na statku divoké víno. (M.)

Pak ty selské zahrádky!

Kvete jabloň v sadě,
pod ní keř růžiček . . (Č.)

Už ne *sladký rek práce* jako na Orloj na zlatém pozadí idealním, ale *drobný sedláček*, šumné hejno hochů a děvčat, škádlivých i zaníceně zamilovaných, roj kloučků a děvčátek, s nimiž se ohřívá na sluníčku tu stařík bělovlasý (Manesův Stařeček), tu babička měkkých rysů stařeckých:

Po kom se ti stýskává?
Po vás, má babičko,
hruštičku, jablíčko
v kapsáři míváte,
pro mne je chováte. (Č.)

I figurky drobné ves krokem přeměří: tu Čelakovského pocestný rozumec, tu Manesova babka, dobrácky čarodějnická, ta,

co do lesa chodívala
na ten bedrník.

Hoši znají, zdá se, jen veselí. Trochu rvaví jsou také. Ale někdy se roztouží, tak elegicky:

Horo, horo, vysoká jsi . . .
vadne láska . . . (M.)

Necení si toho, co ve světě skutečném tolik vábí a lidi až k zločinům přivádí. Necení si v té vysněné vesnici *peněz*.

Vezmu já si upřímnau děvčici,
třeba měla jen jednu kytlici,
modré oči jako já,
ach, jako já . . . (M.)

Děvčata? To jest: „světlé vlásky, hladká líčka", ona s jedem v čertovských očích, a o starém zahradníčku zvíme, že „mladičkou dceru má . . jakoby se růže z poupátka vyloupla . . ." (Č.)

Manes je maluje, užívaje plně svobody skizz, kypré, nějak těstově moučné, až koláčné, svižné, teplé v šatě zjednodušeném: suknici, košilce, šátku na babku uvázaném.

Jsou dobré mysli, dobrého srdce.

„Dívčina jako dobrá hodina" v zahrádce se zadívala k měsíci:

Měsíčku blýskavý,
což jsi ty laskavý,
provázej milého,
do dvoru bílého
doveď ho ve zdraví! (Č.)

A ty domácnosti selského světa Manesova, Čelakovského! Co dobrých srdcí!

Mužíčku můj milý,
byl jsi nelaskavým,
dělal jsi mi křivdu,
přece tě pohladím. (Č.)

Manes opisuje k svému obrázku tento text:

Staral se chudej s chudau,
jak spolu živi budau.
Pán Bůh jim povídal,
že víc má, nežli dal;
že jim dá pytel mauky,
aby si napekli dolky . .

A Čelakovský vpadá do toho svou mladou domácností:

Ty málo máš, já nic nazbyt,
budem spolu dobře hospodařit.

Tedy život jen *drobných* starostí, a s těmi ochotné smíření zdravou filosofií chudého. Chudého, ale ne bídného.

Z hospody zaznívá zpěv sedláčků-furiantů: Připijme si, sedláčkové, na zdraví . . . (Č.)

Já mám chalupu
na vrchu
bez došku
otrhanou.

Až já se opiju,
já si ji pošiju
hrachovinou (M.)

Jakoby ani těžké práce polní nebylo, nebylo bídy, zoufalství a neřestí vesnického života! Tragiky baladové Manes nekreslí.

Vše jen zpívá, měkce se raduje, nyvě si stýská, touží a se škádlí, dobrácky se posmívá, popláče si, ale „v slzách již se směje" (Čel.; srovn. Hálkův „smutek usmívavý"). Takový je i ten lijavec, jejž Manes illustroval. Slunce již se jím prodírá a nade vším se připravuje *idyllická rajská duha.*

Ba, jsme v ráji nějakém vesnickém, s lidmi ještě nezkaženými, neubližujícími ani kuřeti. A jako v ráji biblickém celá příroda byla bez těžké orby prvnímu člověku přístupna, k němu měkce laskava, tak i zde: sluníčko je na dosah ruky, stará se o člověka, měsíček nakukuje do zahrádek a komůrek, hvězdičky se chichotají k radostem, pláčí k tužbám a steskům dívčím, a sám Bůh je měkký, dobrý, shovívavý a rozveselený: *Pán Bůh jim povídal!*

Manes postavičky své kreslí teď již co *české* sedláčky, *v českém* dekoru (přechod od typu slovenského viz již v „Orloji") a kreslí je rysy klassickými.

Vchází do své vesničky, tolik *naší* a přec především *jeho vlastní*, užít kus štěstí a míru. Měl sám klíč od té vsi. Po jeho smrti se ztratil. Aleš je ovšem z jiné sféry než Manes.

VIII. Závě .

Jsme na konci vnitrosvěta Manesova. Na konci té idylly *blažené, nevinné, kde není zloby jednoho proti druhému, kde je vše holubičí, beránčí, láskyplně měkké, teplé a zdravé,*

Kde není zimy, není viny, není *nemoci.*

Ale kam vniká znenáhla ostrý svist podzimu. Manes kreslí karton jako plán k velikému obrazu: *Vzpomínky.*

Vážná, nějak zveličená žena (ne dívka) usedla na skálu v podzimním kraji. Skála je nahá a smutná, křoviny na strnisku odírá nezřený vítr. A obloha v mírném slunci všecka zvlněla v navrstvení měkkých oblak a obláčků.

Do melancholie podzimu a blížícího se stáří žena *vzpomínkami* svými vykouzluje si zpět „ztracený dětství, nevinnosti ráj". Všecka idylla mládí vstane ve vzpomínání před očima té veliké ženy v chladu podzimním. V obláčcích zatřepetali zjevové měkké, vysluněné lyriky: boubeláčci škádliví a pohravační, tělíček buchtičkových s důlky a důlečky, křídlatci motýlkových křídel Pak tanec děcek šťastně zlatý, převalování po obláčcích jakoby v kupách svěže posečené trávy, vyhřívání a lenošení. — Pak již chlapci a děvčátka: měkce prudký, oblý rej. Tváře = třpytivá radost, ret zahořel, oko začtveračilo, ruka chtivě se napřáhla, roztoužila. A házejí po sobě zbujně. Čím? — *Růžemi.* Pak Milek skvostně humorné posy hlídá dva vyspělé milence: junoše elastického, oble pružné děvče, v objetí. Oblak chce se nad nimi uzavříti, odvésti je od skutečna do světa štěstí věčného, v němž není podzimku, nehrozí zima, kde je „věčnost lásky", jak si ji milenci v opojení chvíle přisahávají, kde je „věčnost štěstí", jak po ní touží ubohé srdce lidské ..

Oblak chce se zavříti nad tímto štěstím dvou bytostí . . .

Veliká žena na skále hluboce zesmutněla. Ruce obryně složila v klín, poslední kvítek tiskne v prstech, tvář je zahleděna do dálky, chtivý ret nějak zoufale smutný . . .

Do ráje Manesova začíná studeně dout.

Stromy, jež v rajském klidu dávaly v slunci zrát svým plným plodům, náhle se ohýbají ve vichru až k zemi, víly zlatovlasé prchají zmateně v úkryty, líbezná děcka pomřela hrůzou.

A přes slunce ženou se, ne labutí oblaka, ale vlčí mraky. Jsou proudné, divokých tvarů, rostou a pohlcují slunce. Temno odkudsi se odervalo a sem se řítí.

Do duše začíná bouřně a ledově sněžit. Prudce snášejí se přívaly sněhové, zavalí Manesovu idyllu: jeho vesničku, jeho děcka, jeho víly.

A do duše té se snese úplná, bouřná a zmatená noc

Manes zešílí.

Všechno bohatství jeho duše zredukuje se na fixní ideu.

F. X. ŠALDA:

ŽIVOT IRONICKÝ.

(DOKONČENÍ.)

VI.

Dva roky skoro minuly od smrti Melchiořiny.

Bylo zase na počátku podzimu: poslední zářijové dni rozhořely se bledým ohněm, duchovějším než oheň červnový; stromy, oblity zvláštní stříbřitou, jakoby zvučící atmosferou, rozstoupily se v něm od sebe, vyšší a slavnější nějak než v létě, nositelé nehmotných aureol; nebe třísnila lehká pěna oblačná, ne aby je kalila, nýbrž aby pomohla změřit jen, jak náleží, jeho idealisovanou, bezezvukou a bezbarvou skoro výši; zvláštní, hluboký a čistý přísvit kladl se na věci a lákal z nich tajemství, která vyvzdorovala bouřlivějším útokům jara i léta; cosi nevysloveného tálo ve vzduchu a lítostnilo oko i srdce; jakási duchová tucha vázala živly, vůně hovořily jako připomínky a zelené neumořitelné trávníky, jak prorážely svými špičkami zpod mrtvého spadalého listí, mluvily o síle všeho, co dovedlo přichýlit se pokorně k dobré zemi.

Tato přísná nálada podivné zákonné krásy sevřela nyní i Varjana, jako svírala všecko v přírodě, Varjana, přes jehož ztupělé srdce přetekl první podzim — ten podzim, který jej jindy tolik vzrušoval — jako voda potoční přes oblázek na jejím dnu.

Kteréhosi dne na obvyklé, nekonečné a bezcílné procházce vznesl náhle schýlenou hlavu a zadíval se dojat na krásnou kytku starých dubů; stály nad mrtvým černým ramenem řeky, přísné a mlčelivé, uzavřené v sebe, a psaly křivými větvemi jakási hrdá podobenství síly a víry do tajícího vzduchu.

Varjanovi vyvstala v mysli, nevěděl proč a jak, podobná skupina stromová, jen ještě více hrdá, jak vztyčena nad pustým rozrytým lomem vysoko v horách schytávala do svých korun všecko teskné zlato červánkové i všecko echo bouřek, jež pálívaly bleskovými klíny lesy kolem nich. Spatřil ji kdysi, před lety, na pozadí nezapomenutelně slavného nebe, vpletenou jaksi do něho hlubokým vnitřním zpřízněním: doplňovala se s ním a odpovídala si s ním sterým tajemným vztahem barvy, hloubky, tónu, nálady, síly, smutku i lásky. Zdávalo se mu o ní dlouho v městě, déle než o mnohé živé tváři: tolik bylo v ní charakteru. Vzpomněl si, že tehdy pozoroval ji společně s Melchiorou. „Jak abych šel jejími stopami? — našimi společnými stopami, neboť *tehdy*, snad na den, byly opravdu sjednoceny, aby se později rozešly na nesetkanou," a jakási ne vůle, ale slabá, matná vlna chtění zbrázdila po dlouhé době poprvé jeho mrtvou, zlhostejnělou mysl.

Od smrti Melchiořiny vlekl se apaticky, strojově skorem, životem.

Vnějškem nezměnilo se skoro nic.

„Co měnit? Rozejít se se ženou? Jaký by v tom byl *nyní* smysl?"

Moderní rodina jest v jakémsi smyslu slova jedinečná instituce: jako by byla jen proto, jak přikrýt škandál, smazat všecko podezření. Šeptalo se cosi po smrti Melchiořině, ale rodina vedla si tak, těžko říci, zda tupě, drze nebo statečně, že hlasy brzy zmlkly; a jak jinak také: vždyť muž žil se ženou dál, jako by se nikdy bylo nic nepřihodilo, alespoň nic takového, co by stálo patrněji za řeč. Bylo tomu, jako by kdosi spadnul s lodi nebo hustě obsa-

zeného voru na nebezpečném místě, kde nelze se zdržovati úvahami, jak jej zachránit; spadl, nu, spadl, bůh s ním; ale nás *nesmí* se to zvláště dotknout; musíme si zachovat jasnou hlavu a pevné srdce pro svůj daleký, vznešený cíl; jsme to dlužni jemu, ostatním spolucestujícím a tedy i sobě, ano, i sobě na konec. Spadl, nu spadl; utonul, nu, utonul; pokřižuj se, chceš-li, a pluj dál!

Smrtí Melchiořinou zpassivněl Varjan úplně; ztupěl, seschnul se jaksi jen na mechanickou část svojí bytosti: vyšší duše odumřela. Měl chvíle, kdy cítil, že vláčí s sebou všude její mrtvolu, její zbytečnou těžkou mrtvolu, a trudil se proto jakýmsi nevrlým trudem. Cosi, čemu nerozuměl, jakási ledová tma padla na jeho bytost, a ku podivu, nebránil se tomu, shledával to jaksi přirozeným a nutným.

„Žiju ještě?“ tázával se sám sebe. „Ano. Proč? Nevím. Patrně proto, že jsem nezemřel. Proč umírat ostatně? Proč žít? Obojí jest stejně zbytečné, stejně namáhavé, stejně nudné a obtížné. Hleďme nemyslit, hlavně nemyslit hleďme. Bolí to a nemá to smyslu.“

Mechanicky, logicky bylo mu všecko jasné v této strašné smrti; duchově všecko nesrozumitelné a absurdní.

Melchiora byla nade vše pomyšlení hrdá, a Varjan věděl, třebas na to zvlášť a určitě nikdy nemyslil, že nesnese pokoření svojí sestrou. Bylo samozřejmo, třebas si toho neuvědomil, *nechtěl* určitě uvědomit, že si sáhne na život, prozradí-li se jejich poměr. Byla na to připravena, počítala s tím, myslila na to, hovořila s ním o tom; proč nechtěl slyšet, proč nechtěl se zamyslit, proč nechtěl domyslit pekla, které jí sestrojil a do něhož ji vložil? A hle, učinila tak bez váhání, prostě a přece záhadně, když sestra přišla na list, který prozrazoval všecko. Byla hrdá, ano nad každé pomyšlení hrdá: nemohla nikomu patřit do tváře očima, které by musila sklopit, — a jinak vůbec hledět nechtěla nebo nemohla. Hle, jak prosté: není právě v té prostotě záhadnost, jemu, neprostému, jemu, složitému a necelému?

Budiž, to by bylo konečně jasné. Ale proč právě ve chvíli, kdy chtěl všecko změnit, všecko obrátit? Na to nebylo odpovědi. Proč ve chvíli, kdy se mu stala nade vše drahou? Proč ten surový vtip, ta perfidní ironie, ten políček do tváře — neboť čím jiným bylo to? A kdo mu jej zasadil? Kdo sestrojil tuto past, tuto léčku a s jakým úmyslem? A jak mohla se propůjčit tomu *ona*? Stát se spojenkyní *jeho* msty? Což mohla netušit, jakým strašným trestem, jakou temnou můrou, jakou záhodnou mučivou pochybou bude jemu její smrt?

A Varjan upadal v tupé hloubání, z něhož nebylo východu. Ať myslil tak nebo onak, ať šel směrem tím nebo směrem protivným, vždycky unikla mu nit, shasla mu i nejslabší tucha světla: Varjan tápal vždy na konec ve tmě hlubší, než byla ona, z které původně vyšel.

— — — — —

Odejel do horské krajiny, kam jej zlákala podivná chvilková touha, která tak náhle prochvěla jeho hluché, jakoby v kalném ledu ošklivosti zamrzlé srdce. Pohasla dřív, než se jí rozehřál, pohasla cestou, než dojel cíle.

Procházel rozčarován krajinou, která kdysi ležela před jeho zrakem v přísvitu hudební, heroické krásy, země zaslíbená snům: nyní kornatělo před ním cosi hmotného a těžkého, brázdil se rozrytý hřbitov střízlivosti a nudy, tisíckrát přeoraná smrt a únava; na všem lpěla kletba mdloby a prachu a tížila, poutala a lámala; všecko jakoby bylo opuštěné a zrazené duchem, který přešel, zanechav za sebou jen troud a popel.

Vyhledal svoji drahou skupinu stromovou, svoje duby, které nesly druhdy koruny, rozehrávané větry nebeskými, tak slavně a teskně, jakoby pod nimi včera zemřel rek zákeřně zabitý, a užasl: stromy ty stály zde jakoby přikrčeny pod nízkým nebem, karikatury někdejší svojí slávy a krásy, jakási zbytečná a zapomenutá strašidla, a vítr svistěl táhlým posměšným hvizdem jejich zřídlým listím.

„Byly snad takové i *tehdy*?“ tázal se sebe samého Varjan. „Hole a věšáky pro moje nadšení, pouhé narážky a příležitost, jak vylít svoji vnitřní plnost? A jsou dnes ukazatelem, stupnicí, jak klesly vody mojí síly, moje vnitřní bohatství, můj vnitřní žár a moje vnitřní plameny? Jindy plápolaly vysoko a polévaly svými odlesky celý svět, osvětlovaly, přepodstatňovaly jej; dnes plazí se nízko, a co vrhají ve vesmír, jest jen smutný, šedý a kalný dým: *náš* obraz hasne, Jene Varjane,“ a zachvěl se mrazem.

Hledal stopy svoje a Melchiořiny, ale nenalézal jich.

Bloudil po lukách ztřísněných jemným dýmem chladných, bledých ocúnů, toho záhadného a teskného podsvětního květu Persefonina, po lukách, kudy chodíval druhdy s Melchiorou, která se snad již v těch chvílích zavazovala řádu velikého mlčelivého božstva, a tázal se: Kde jest stopa po ní?

„Zbylo po ní tolik, kolik po oblaku, jenž snad tehdy právě přenesl se nad našimi hlavami, nebo po ptáku, který se zdvihl před našim zrakem a jako člunek neviditelného stavu přestřelil se vzduchem — stín, který hasne, než jsi domluvil, zvuk, který hyne, než jsi vzhlédl, odkud přichází."

„Ano, příroda jest nepřátelská člověkovi. Zametá rychle naše stopy, zavírá se za nimi jako voda za lodí, jako tráva za kročejem. Odcizuje se neustále znova a znova našemu nitru; uzavírá se před naším duchem, nerada a s nechutí nese jeho jho, vždy hotova ke vzpouře nebo k zapomenutí; schnouti a vadnouti dává stromům, na nichž příliš dlouho usedla myšlenka naše, unavená ve svém letu. Duch jest věčně sám, cizí všemu, neslučitelný se vším; celá příroda, celý svět svírají se kolem něho jako věčné tmy kolem drobonké jiskry, dychtivy pohltit jej, zavřít se nad ním jako vody nad utonulým vrakem."

Vrátil se přenocovat do hostince, do staré polorozpadlé budovy očazené dýmem jakýchsi divokých pitek a kvasů, jichž hluk a třesk dávno dozněl a jejichž strůjce rozmetal dávno osud polem, lesem i hřbitovem.

Uschlý věnec, zavěšený nad vchodem, chřestil v noci strašidelně do jeho mělké bezesné dřímoty.

Ráno chtěl odejet, ale hustý déšť, lijící se se zoufalou vytrvalostí z nebe, znemožnil jeho úmysl.

Pršelo neustále nekonečné dva dni a dvě noci.

Varjan shrbený, chvěje se zimou, seděl u kamen zíraje tupě do ohně. Občas vešlo děvče s rybíma očima v mokrých šatech, z nichž se kouřilo, přiložit nových snětí; ze strávené rozpadající se větve vytrysklo pak pokaždé sta jisker. To byly jediné chvíle, kdy se vzrušil mlčelivý snivec: jinak, oči obráceny ve vnitřní svět, přemítal a přemítal mrtvý popel svého srdce. Staré obrazy táhly znova před jeho vnitřním zrakem v novém osvětlení; po sté zjihnul mráz srdce ve vlažný liják slzí, pokaždé jinak znících ve svém teskném dopadu.

Na tupé tváři Varjanově, ustrnulé jaksi a propadlé pod tíhou *jiné* tmy a *jiného* světla, na tváři zírající v jiné světy, bylo viděti skoro hmotně pracující rydlo bolesti a zoufání. Zračil se na ní Varjanův zápas s tmou, jeho boj o jiskřičku světla do nejistot, valících se odevšad a podemílajících všecko. Bylo patrno na ní, že touží ze všech sil zformovati si alespoň svoji bídu, nalézti její zákon a tvar a dojíti tak, ne-li pokoje, alespoň poslední a nejslabší náhrady za něj: resignace, která pochopila.

Konečně — bylo k večeru druhého dne a dohořívající klestí zápasilo marně s tmou a zimou — rozednil se v něm jakýsi světelný bod a odrazil se v jeho nepohnutém a tmou zalitém zraku.

Vstal namáhavě, a nachýlen tím zvláštním nachýlením lidí z vnitra podrytých, došel ke křivému červotočivému stolečku u okna a shledav papír a tužku, chtěl, po létech poprvé, psáti.

Jak si usedal, bylo patrno teprve celé zhroucení této bytosti: všecko v ní bylo sešlé, zchátralé, mrtvé a zapomenuté, jen ruce jediné žily u tohoto člověka jakýmsi zvláštním samostatným životem, nedotčeny ruinou ostatního těla: podivné královské ruce, malé a energické, ruce nervní a jedinečné výraznosti, rozkošnické i tragické, ruce umělce zvyklého hnísti v nich osudy lidské, jako jiní hnětou jíl, nebo přebírat se jimi v drahých látkách a v starém kamení.

Zachvěly se, když braly tužku a rovnaly papír, a křivými křečovitými tahy psaly pak tyto věty, jakýsi konečný svůj ortel.

„Mučila mne dlouho poslední nejistota: zda bych byl provedl, co jsem si předsevzal, zda bych byl vyznal Melchioru, kdyby se byla před tím neotrávila? Vyčítal jsem osudu nejtěžší výčitku: proč mne nechal v nejistotě? Proč mně vzal možnost sebepoznání, jediného nejvyššího sebepoznání? Proč mne nechal člověkem polovičním?

Dnes vidím, že nemám k výčitkám práva.

Rozuměl jsem vždycky pozdě inspiracím osudu nebo nerozuměl jsem jim vůbec.

Byl jsem dvojitý, složitý a poloviční od počátku, chtěl jsem se sjednotit — a tím jsem se stal nevěrný sobě, svému organismu, samým podmínkám svého života. Pokud jsem žil nevědomě v polovičatosti a dvojitosti, bylo dobře: osud neměl přístupu ke mně.

Ale jak jsem chtěl vyjít z tohoto stavu. zpronevěřil jsem se sám sobě. Odkryl jsem

se, stal jsem se přístupný útoku, ráně. Chtěl jsem, co jsem nemusil chtít; dobře organisovaný člověk chce jen svoji nutnost, nic jiného.

Nedovedl jsem odpověděti ani z daleka náležitým gestem na vnitřní bohatství Melchiořino; z její bytosti tryskaly inspirace, které byly ztraceny pro mne. Naslouchaje sobě a jen sobě, byl jsem hluch k ní.

Neporozuměl jsem asi i její smrti. Jak kdyby znamenala poslední vyzvání k velikosti, poslední možnost její: jak kdyby byla projevenou důvěrou, že jí budu následovati? Hle, i této inspiraci jsem neporozuměl, i ta byla volána hluchému srdci a nechápavé duši.

A možno, že ironie života není na nás posud dovršena.

Možno, ano pravděpodobno, že tragika naše jest jen záporná: že neschopni k ní budeme dáni v plen každé malosti, a že nebude ponížení, jehož bychom byli ušetřeni.

Padli jsme v rozhodné chvíli, a možno, že stáda přejdou nyní přes nás a zanechají na naší tváři otisky svých nečistých tlap.

Neboť i k trpiteli přistupuje ještě život a láká ve slabých chvílích: bylo by třeba vyloučiti se ze života, oddati se bolesti, uzavříti se do ní, zazdíti se do ní. Ale jak jest to možno dnes, kdy život pronikl všude, jako nikdy jindy před tím? Kláštery bývaly druhdy útočištěm lidem, jako jsem já. Ale není jich pro mne, člověka bez víry.

Možno, že bolest jest příliš ryzí, příliš mocná a silná inspirace pro moje slabé, unavené srdce; možno, že přijde chvíle, kdy mne znudí, a srdce bude ohlížeti se po jiném ostnu, po jiném *stimulans,* aby sneslo kalnou tíhu času.

Možno, že přistoupí k našemu malému ubohému srdci svody marnivosti a naleznou v ně cestu. Možno, že nás znova bude inspirovat k hračkám, co nás mělo inspirovat k smrti. Možno, že, tlačeni mládeží, v touze přijmouti potlesk z dlaní, které se nám druhdy hnusily, rozměníme velikost svého osudu v drobnou měděnou minci — my, kokety smrti.

Možno, že ohlodáme ještě na kost i samu mrchu života, my, kteří jsme z ní druhdy opovrhovali vším, a sytili se jen krví živých.

Možno, že budeme státi před smrtí úplnými žebráky, na kost vyhublými, a že nebude míti, co by nám vzala.

Možno, že poslední naše léta nebudou nic než to: prázdné a pokořující očekávání smrti, příliš dlouho vahající."



KNIHA O MODERNÍM STAVITELSTVÍ.

Jemný umělecký kritik a essayista německý, *Karel Scheffler* vydal nedávno u Barda v Berlíně knihu věnovanou problémům moderní architektury: *Moderne Baukunst.* Jest to vážný pokus o esthetiku a ještě spíše o éthiku a sociologii moderního prostorného umění. Spíše ještě o ethiku a sociologii, opakuju, neboť Schefflerovi všecky otázky esthetické jsou jen funkcemi éthickými: každé živé umění jest mu jen zakuklenou éthikou, exponentem děje organického, vnitřního duševního dramatu, docítěnou a domyšlenou otázkou mravnosti, vůle, charakternosti, promítnutou jen do čistších a vyšších sfér, osvobozených od nejhrubšího tlaku nutnosti a nouze. A pro architekturu platí mu to dvojnásobně: architektura jest mu jen „Halbkunst", uměním jen z polovice. Jest daleko *méně volným* uměním než na příklad poesie, hudba, malířství. V celé řadě případů jest poutáno utilitarismem účelu a látky, potřeby a nouze, nevychází nad úzký a stísněný okrsek naturalistické obmezenosti a úzkosti. Architektura *slouží* — a čím poctivěji, čím otevřeněji slouží potřebě a nutnostem praktického, života čím ochotněji a nezištněji činí se sebe orgán denní a časové naléhavosti, tím výše stojí, tím bezpečněji blíží se i estetické hodnotnosti. Jen v nejvyšších svých útvarech žije volný život stylové krásy, odůvodněné pouze sebou samou, odhmotněné mimo účel a posléze i mimo materiál — pravidlem slouží však tisícerým potřebám života a zrcadlí sociální myšlenku nebo protoplasmatickou chaotičnost doby a kulturního celku. Jiný rozum a jiná logika než logika a rozum individualné úmyslnosti projevují se v stavitelských útvarech určité doby: každá stavba jest ve stupni nekonečně vyšším a přímějším než báseň nebo obraz výtvorem kollektivním.

Myšlenky Schefflerovy nejsou žádné absolutní novum. Kdo zná umělecké theorie velikého anglického myslitele *Johna Ruskina,* jemuž jest krása jen exponentem charakternosti a pravdivosti a výrazem nejpřímější nutnosti a který zvláště v architektuře vidí přímý orgán veřejné mravnosti, umění hromadné jako stará epika národní, kdo zná jeho knihy *Sedm svítilen architektury, Kameny benátské, Korunu z plané olivy,* setká se v knize Schefflerově s větami a odstavci, které se mu budou zdáti echem některých stran Ruskinových nebo variantami k nim. Jinde nalezne v díle Schefflerově postřehy a pozorování nebo vývody, k nimž analogon četl snad v té nebo v oné krásné knize *Williama Morrise* nebo belgického interieurového umělce, *Henryho Van de Velde* nebo konečně vídeňského pionýra moderní architektury, *prof. Otty Wagnera.*

Nepodotýkám toho proto, abych bral v pochybu originalitu Schefflerovu nebo ztenčoval jeho zásluhu. Naopak: pravá originalnost není nic negativného a není nikterak souznačna s isolovaností ve světě duchovém a myšlenkovém. Opravdová originalnost jest jen síla organisační, která

domýšlí a dociťuje impulsy obsažené v myšlenkových ideách a typech soudobých, rozvíjí gesta a dráhy, které jsou tu praeformovány; opravdová originalnost jest umění z dané myšlenkové látky sroubiti si dům, který by byl výrazem nejvniternějších potřeb a ve vyšší zákonnější formě symbolisoval vlastní motivy a vlastní charakter svého stavitele. Kniha Schefflerova vypracovává s krásným sebeuvědoměním určitý typ esthetiky výtvarné, typ právě moderní; cena knihy Schefflerovy jest v tom, jak typ tento prociťuje a prožívá, hotovost, s jakou jej dovede applikovati každou chvílí na určité podmínky a složky *svého* života. Scheffler má v methodě svoji cosi goethovského a snad i řeckého: duše jeho zní neustále zákonnou hudbou, jí prochvívá všecko, čeho se dotkne; není mu rozdílu mezi dnem svátečním a všedním, mezi životem heroickým a občanským; ke všemu přistupuje s opravdovostí krásné celosti, které všecko jest jen příležitostí a materialem, jak stupňovati organisující síly a motivy svojí duše.

Scheffler promyslil všecky problémy, jichž se dotýká, na konkrétním místním materialu — přednost, které nemohu dosti podtrhnouti. Kniha jeho neklade pohodlně abstraktních postulátů; kritika jeho není také negativná, nevyčerpává se tím, že vytkne a dokáže nedostatky nebo absurdnosti a zvrácenosti; kritika jeho jest opravdově kladná tím, že třebas jen ve skizze, podává korrekturu, naznačuje směr, v kterém leží řešení a naplnění uměleckého zákona. Obmezuje se výlučně skoro na poměry německé a specielně na Berlín: vedle jiných důvodů rozhodovala tu blízkost látky, všem dostupné, možnost kontrolovati a revidovati vývody autorovy, promýšleti a řešiti znova a znova zcela určité a přesné úkoly praktické.

Knize Schefflerově jde o opravdové, poctivé, nevylhané, jadrné, charakterné umění, o umění domácí, vlastní, nevypůjčené, o umění, které pracuje s daným materiálem, s danou krajinou, s moderními potřebami hygienickými, společenskými, obchodními, civilisačními i národními, o umění, které roste s půdy a snoubí se svým útvarem s útvarem jejím, pokračujíc v něm organicky a zákonně.

Scheffler stojí příkře proti všemu aristokratickému snobismu, sterilnímu odlišování se od života a uzavírání se od něho, proti všemu pohodlnému architekturnímu fantasirování na papíře, proti sklenníkovým kulturám a monstrositám každého způsobu. Čtete-li jeho vývody, stojí vám stále před duchovým zrakem stará maxima klassická, že umění jest jen poznaná *nutnost*; co jest v profanní architektuře zbytečné, co jest *nad to*, jest eo ipso špatné. Umění, které má míti pro sebe zítřek s jeho vývojovými možnostmi, musí býti výrazem tísně, nutnosti a úzkosti přítomné chvíle.

Lhostejný k možnosti, že mu bude snad špatně rozuměno, má odvahu napsati: „objímavé, rozumové, věcné, laciné a proto také mravné umění“.

Slovo a pomysl: *praktický* vrací se neustále v jeho knize, a Scheffler ví, s kterým duchovým typem je vázat: s Goethem. Jeho slovo, slovo *sich betätigen* zní ze stran Schefflerových. Jest slovem duševní methody, methody kat' exochen mravní, methody umělecké kázně: subjektivný impuls a tvořivá tíseň touží poznati se, vyzkoušeti se, ospravedlniti se a sesíliti harmonií se světem objektivným, hromadným a společenským.

*

Nemohu podati podrobný rozbor myšlenek Schefflerových, jichž cena jest právě v tom, jak jsou applikovány na cíle zcela konkretní, na určité případy, v nichž jde o to, vyřešiti rovnici sil a výrazů z podmínek docela určitých a vázaných. Jen na některé vývody jeho jednotlivých článků, z nichž jest složena jeho kniha, budiž zde podrobněji ukázáno.

V první stati, nadepsané *Stein und Eisen*, stanoví autor základní dualism v architektuře, účelovou profanní architekturu utilitaristickou a volnou stilovou architekturu representační. Teprve v naší úpadkové době mizí mez mezi nimi, teprve naší době bylo souzeno, viděti pitvorné divadlo „vážně míněného rivalství mezi staveními nájemnými a paláci, bursami a chrámy, koncertními síněmi a kostely, kde architektura sloužící obyčejným účelům užitkovým stydí se v rouše monumentálních representačních forem za svoji bytnost a kde se nechápe, že jest nemožno výtvor nutnosti vytvořiti stejně jako výtvor volně básnící obraznosti“. Materiálem prvního druhu stavitelského, representativního a stilového, jest a byl vždy kámen, kdežto stavby užitkové užívaly odedávna materiálu nejrozmanitějšího, cihly,

dřeva i železa. Autor vyšetřuje o něco později úlohu železa v moderní architektuře. Železo jest mu hlavně konstrukčním materiálem a proto vylučuje volnou uměleckou formu; nemá plastické tělesnosti a proto nepodařilo se a nepodaří se dobýti z něho bezprostředních uměleckých forem; jen prostředečně může působiti tento materiál ve vysokou architekturu. Čistá inženýrská železná stavba může míti ráz heroické monumentálnosti. „Jest pochopitelno, že lidé, kteří čistými smysly touží po velkorodém stavitelství a přece poznávají, že této touze není v dohledné době naplnění, dávají se poutati primitivně rafinovanou velkolepostí některých děl inženýrských. Před stavbou, jako jest most Firth of Forthský, můžeme zažít silných impressí; skoro s esthetickou radostí vidíme vnitřek mohutného nádraží a skoro umělecké dojmy cítíme před majestátní silou pracujícího stroje dynamického, před drsnými formami válečné lodi nebo jen před tvrdou gracií jeřábu. Co ve všech případech tak silně dojímá, jest jednak naprostá bezfrásovitost, jednak mathematicky exaktní logika, která se stala formou.“ Přes to nenáleží tyto výtvory sféře esthetické nebo umělecké: zůstávají před její branou; chybí jim každá svoboda. Jsou to díla pouhého utilitarismu a látkového naturalismu, díla skrz na skrz neosobní. Díla ta budí dojem síly a mohutnosti, pokud zůstávají charakterně věrna svojí nižší sféře a nemaskují se historickým stylem. Autor ukazuje velmi šťastně, k jakým žalostným resultátům vede taková snaha, železnou konstrukci přikrývati architektonickou dekorací, na berlínské okružní dráze. „Původcové berlínské okružní vyvýšené dráhy neporozuměli svým závazkům k umění a podrobili se dobrovolně žádosti pana každého, který tu dekretoval, že železné konstrukce jsou ošklivé, mají proto po možnosti býti ‚architektonicky oblékány‘. Inženýr přenechal architektovi representaci a ze slátaniny dvou neslučitelných světů formových vzešel bastard, jak jej v této hnusotě a bezcharakternosti dovedou produkovati jen doby přechodné.“ Železo přináší moderním architektům jen prostředečné podněty umělecké; učí mysliti logicky, nahou logickou funkcí. Ale tato přímočará logičnost musí býti přenesena tvůrčími činy do vyšší sféry volnosti, aby mohla vzniknouti moderní architektura. „Budeme-li míti jednou vlastní veliké umění stavitelské, bude zajisté jeho svéráz připomínati více než jedním rysem drsnou, skoro gotickou vážnost staveb inženýrských. Bude třeba ještě dlouhého putování, než budou moci býti dosaženy trvalé resultáty; železo prokáže však stavitelskému umění budoucnosti tím lepší služby, čím menší bude činiti nároky, aby bylo uměleckým materiálem.“

Následující stať jest věnována bolavému velkoměstskému problému, *domu nájemnému*, těmto žalostným pseudokasárnám prostředních tříd velkoměstských. Scheffler ukazuje, že i tu stojíme daleko spíše před problemem sociálním než esthetickým, a zavrhuje hlavně ty architekty, kteří chtějí stvořiti odlišný „osobní“, „individualistický“ dům městský; člověk s takovými touhami nemůže dnes bydliti v městě, musí si postaviti domov, uzavřený rodinný domek za městem, v přírodě. To zní paradoxně a přece asi nejbližší doby promění tento paradox v prostou a všední pravdu. Všeobecná potřeba, ukazuje Scheffler, jest stavitelem budoucnosti. „Je-li profannímu staviteli artistická osamocenost všude na zhoubu, tož přece nikde víc než v činnosti, která zatím s uměním nemá skoro nic společného.“ Architekt musí se podřídit instinktům celkovým a společenským, musí sloužiti celku, nesmí hledati originalitu, kde není pro ni místa; uniformita jest principem moderního městského obydlí; nové sociální potřeby, kommunism posud zárodkový, hovoří tu, byť posud neartikulovaným jazykem, z něhož smysl vyposlouchati jest právě věcí umělcovou. Pohled na novou ulici syrových ne hotových staveb není neesthetický; ale když jest dům dostavěn, pokazí všecko křivá snaha odlišiti se od souseda, individualisovati se, differencovati se; posavadní stejné kostry pokrývají se náhle dekorem různých stylů historických, gotiky, renaissance, baroku, i „jugendstilu“, které nemají smyslu a rozumu na moderní stavbě užitkové, a roztříští svojí křiklavou surovostí a svým pitvorným nevkusem uzavřený klid někdejšího nehotového bloku uličního. A přece, dovozuje Scheffler, bylo tak málo třeba, aby tento snesitelný ráz byl zachován, vlastně jen čehosi negativného: 'omeziti se, vyhnouti se každé frazi, naslouchati jen podnětům konstrukce, jak se projevují v syrové stavbě; dekorovati co nejstřídměji a logicky, pokud toho žádá jen nevyhnutelně materiál a způsob stavby; odolati lživé manii pod-

vodné, theatrální doby, která chce zalhat skromný přirozený účel nájemného domu dekorem skradeným s renaissančních a jiných paláců.

„Domy nájemné nestojí o sobě jako stávaly francouzské paláce a jest proto šílenství, chtíti je vytvářeti k jich podobě. Jde při tomto problému o domy řadové, o celý stavební system. Esthetika ukazuje zase jednou cestu, která ústí v sociálnosti. Zdá-li se již nyní před syrovými stavbami, jakoby vytvořil jeden stavitel celou ulici, jest třeba sledovati jen tento podnět, abychom došli k velmi důležitému závěru. Závěr ten jest v náhledu, že rozvoj nese se přes jedinečnou stavbu ke zřízení celých domových bloků. Ne z esthetických, nýbrž z hospodářských důvodů. V naší době družstevnické vynořila se i myšlenka, aby se sjednocovaly určité skupiny nájemnické ve společenstva hospodářská". A Scheffler vykládá, jaké života schopné jádro jest v této myšlence a jak by na konec získal uskutečněním jejím život hospodářský, hygienický i esthetický.

„Zcela pošetilé jest, uznávati pouze krásu starých obrazů městských. Dříve byly předpoklady absolutně jiné, a jest nesmyslno a nemožno, chtíti přenášeti účiny kdysi organicky vzniklé na poměry našich velkoměst. Každý jednotlivec vystavěl si, jak tomu jest posud ve vsích, v staré době dům po svých zvláštních potřebách. Každý provedl pro sebe, co bylo logické, a z tohoto mluvícího vedle sebe vyvozuje potomek svoje poznání, které se mu stává požitkem. V staré architektuře oživují mu dějiny. Žel, nenapadá mu však při tom, že jedině důstojným jednáním pro něho bylo by, aby také sám dělal dějiny." —

Třetí essay obírá se jiným, ryze moderním úkolem architekturním, jehož neznaly předešlé doby: velkoměstským *domem obchodním*. Autor rozbírá tu obšírně *Messelovu* směrodatnou stavbu, obchodní dům Wertheimský, a ukazuje, v čem jest iniciativnost této tvorby Messelovy. Messel stvořil zde poprvé nový organismus architektonický, stavbu ryze účelovou, jejíž vnějšek jest jen promítnutým vnitrem; a právě proto, že postupoval ryze *věcně*, z vnitra na venek, dosáhl patrné monumentálnosti docela nekonvenční a nové a přece zpřízněné se starým velikým uměním.

Jakoby mimochodem podává tato stať i znamenitou charakteristiku Messelovu a duchaplnou parallelu mezi ním a starým berlínským mistrem Schinkelem. Scheffler ukazuje tu na složitost uměleckého charakteru Messelova: vedle nového architektonického organisatora, jakým se ukázal v domě Wertheimově, jest i historickým eklektikem a školským akademikem, a tato disposice zůstavila stopy i na domě Wertheimově.

Heimstätten jest název čtvrté kapitoly díla Schefflerova. Autor věnuje tu pozornost rodinným domkům venkovským a dovozuje, že otázka krásného, osobně charakterného bytu jest otázkou podstatně ethickou. Moderní člověk, neznající sebe a svých potřeb, s nevyjasněným poměrem k celku společenskému, který „si objednává u architekta dům jako u krejčího šaty", musí se tu nutně ztroskotati a státi se obětí brutální obchodní spekulace podnikatelské. Nebude nápravy v architektuře rodinné, pokud každý objednatel nedovede vtěliti svoje potřeby a svůj cit zodpovědnosti i sebepoznání v plánový půdorys. To není ovšem malá a snadná věc! „Kdo se pokusí nakresliti pro sebe a dobře pochopené potřeby svojí rodiny nárys chimaerického venkovského domku, pozná, jaká neobyčejně věcná a nikdy zraňující sebekritika jest spojena s takovým zaměstnáním. Člověk nekontroluje svých potřeb, které vznikají z tisícerých starých a nových vlivů, ze zděděných i získaných zvláštností, nikdy důkladněji, než když hledá pro ně formu. Jakož člověkovi také myšlenky teprve tehdy zcela se ujasní, dovede-li je odíti ve slova. . . . . A tento cit zodpovědnosti k sobě uzavírá již i cit zodpovědnosti k všeobecnosti; ano, jedno jest předpokladem druhému. Neboť vůle, důstojně bydliti nemůže vzniknouti bez universálního cítění; cit omezující se občanska důstojnosti, který se vyjadřuje v myšlence o bytu, jest nemožný, není-li kultivováné schopnost odhadu pro poměr individua k všeobecnosti."

Jak šablonovitě a bezduše řeší se dnes otázky venkovských rodinných domů, toho Schefflerovi jest dokladem pochybená kolonie Schlachtensee u Berlína, jejíž všecky absurdnosti a hříchy proti hygieně i esthetice, i sociální nesolidnost autor podrobně rozebírá. A znova na konec zdůrazňuje: boj o nové umění jest bojem proti klamu, proti zdání a zápasem za věcně krásnou poctivost. „Není řeč o esthetických problémech, nýbrž o otázkách mravnosti, o vkusu,

který se nedá odloučiti od životní morálky. Ti šťastní, kdož mohou postaviti sobě a svým domov a kteří by rádi byli zralí pro důstojnou formu vlastního domu, musejí nejprve prodělati školu ethiky.“ —

Nemohu rozebírati dalších statí Schefflerových, věnovaných hlavním problémům současné architektury; chtěl jsem jen charakterisovati jeho methodu a esthetické idee, kterými pracuje a jež applikuje na plnost současného života.

Úmyslně nečinil jsem dedukcí z knihy Schefflerovy na náš výtvarný život, ačkoliv by k tomu nebylo mnohde třeba, než-li přenésti prostě jeho diagnosy na analogický, často ještě bědnější a zoufalejší stav našeho života.

Esthetický typ Schefflerův, ukázal jsem na začátku tohoto článku, jest společným dílem nejušlechtilejších duchů moderních; jsou to postuláty zákonné čistoty a věcné opravdovosti. Applikovati je na náš život výtvarný, provésti jimi jeho očistnou kritiku, provésti ji s touže důsledností, znalostí i vřelostí a noblessou, která se neleká bojovného rozhorlení, s jakou provedl Scheffler kritiku poměrů německých, znamenalo by kus poctivé práce výtvarně kritické a víc: umělecký i mravní *čin*.

Kdo nám jej dá? A kdy? F. X. ŠALDA.

*

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Několik slov k reprodukcím. Sotva je mezi moderními malíři druhý, jehož dílo by bylo tak těžko přístupno jako Degasovo. I neznámá díla, Cézannovo a Goghovo, stala se přístupnější po úmrtí autorů; Degas, o němž se již tolikráte rozhlašovalo, že zemřel, sedí dosud uzavřen ve svém domě kdesi pod Montmartrem, dům je prý plný obrazů, o nichž starý pán stále tvrdí, že nejsou dosud hotovy . . . Poslední leta uzavírá se vůbec veřejnosti; cokoli bylo dosud z jeho prací reprodukováno, stalo se bez jeho svolení a přímo proti jeho vůli. Rozumí se, že ani náš zástupce, ač vyzbrojen všemožnými doporučujícími listy, u něho nijak nepořídil. Také soukromí sběratelé neradi půjčují jeho věci k reprodukci, a veřejně přístupných jest počet zcela nepatrný. Z veřejných sbírek má originály Degasovy pouze museum v Pau ve Francii (Comptoir v obchodě s bavlnou v Novém Orleanu), museum Luxemburské (známých 7 pastelů z odkazu Caillebottova) a Národní Gallerie berlínská. Ze soukromých sběratelů pařížských hlavně Durand-Ruel, Manzi, Camondo, J. Blanche a H. Rouart, mnoho je v Americe. Na výstavy za hranice zabloudilo už dokonce málokdy co; prvé Degasy viděli jsme na mezinárodní výstavě v Drážďanech 1897, zvláště jeden znamenitý pastel ženy v lázni, později reprodukovaný v „Panu“. (V prvém ročníku V. S. bylo o výstavě referováno; referentu zdálo se tehdy, že „Degas stěží vyhovuje měřítku . . .“) Bohatěji zastoupen byl Degas na výstavě impressionistů ve Vídni 1903, šesti pracemi, téměř vesměs prvého řádu (reprodukujeme z nich studii ženské hlavy). I na pražskou výstavu moderního francouzského umění dostal se jeden jeho pastel, s nímž si nikdo dobře rady nevěděl.

V repropukcích lze nalézti Degasovy obrazy v brožurce Liebermannově, ve velkém díle J. Meier-Graefe (Entwicklungsgeschichte), v obou dílech Mutherových (Geschichte der Malerei, Hundert Jahre französischer Malerei), v Kunst u. Künstler (z vídeňské výstavy impressionistů, ze sbírky dra. Linde) a pěkný výběr zcela neznámých v zašlém Miru Iskusstva. Obrazy ze sbírky Caillebottovy byly již částečně otištěny ve Volných Směrech ročník IV., číslo 5. Jeden Balet otiskla svého času i Zlatá Praha (k referátu K. B. Mádla o stoleté retrospektivní výstavě pařížské).

Náš dnešní soubor vykazuje řadu věcí zcela neznámých, reprodukovaných vůbec poprvé, a jest vůbec nejbohatší ze všech dosud uveřejněných, pokud jsou nám přístupny. Bohužel ani tak nestačí charakterisovati mnohostrannost a obsažnost velikého Mistra . . .

*

V Německu oslavovali 20. července šedesáté narozeniny malíře Maxe Liebermanna, jednoho z nejkulturnějších výtvarníků dneška, jehož dráha znamená boj za absolutní malířství, očistěné od veškeré sentimentality, literních point a falešného filosofování. Malíř pevných kvalit, nelíbivý, obdivuhodné discipliny a pracovní energie, dospěl dnes při svých šedesáti letech ke vzácným kvalitám plné svěžesti a růstu, o kterých se mohli naši lidé přesvědčiti na jeho „Zahradě chudobince v Edanu“, vystavené letos na jarní výstavě v Rudolfině a reprodukované v X. ročníku „V. S.“. Ano, tato práce z nejnovějšího vývoje Liebermannova, patřící k nejlepším věcem malířským, hned vedle impressionistů francouzských činí nám Liebermanna zvláště sympatickým a nedává tušiti autora prací staršího data neb dokonce jeho prvnější naturalistické periody. Ostatně výborně promluvil o Liebermannovi K. Scheffler v původním článku v X. ročníku „V. S.“, který je dosud nejlepší a nejvýstižnější studií, jež o Liebermannovi byla napsána a na kterou znovu odkazujeme.

Liebermann vedle své vlastní práce získal si velikých zásluh v Německu jako propagátor a

organisátor. Navázal záhy na impressionisty a s velikou vytrvalostí a rozvahou propagoval umění jejich v Německu. Psal, a dobře psal, organisoval, přednášel, vedl polemiky a byl, rozumí se, podezříván a urážen nejhrubším způsobem, a dnes po letech největší odpůrci jeho přiznávají veškeré této druhé jeho činnosti velikých zásluh pro rozvoj a obrození uměleckého světa v Německu. A všechna tato nevděčná práce působila na tohoto divně zamklého organisátora zdravě, boj nezdržoval jeho umělecký růst, byl proň osvěžující, poněvadž šel z podstaty jeho — a my divně si rekapitulujeme jubilea naše: kdo u nás v šedesáti letech znamená ještě umělecký život, čí práce má dostatek životnosti aspoň pro lokalní svět a kdo nepatří již problematické minulosti, kdy se nedá více říci než 20 let staré fráze, z nichž člověk cítí, že náš jubilant již umělecky dávno nežije?

To vše je možné i nemožné v zemi, kde tři čtvrtiny dne se ubíjejí v kavárnách, kde duševní krnění a lenost patří k obligátním ctnostem. Tam se lidé ideově neexponují, tam se jedná vždy a především o vlastní krámek, tam se spekuluje, jak se lidé dají pokud možno bez námahy šiditi, — tam kde mladí nemají starým co vyčítati.

*

V zájmu pravdy jest nutno ohraditi se proti panegyrickému článku Dr. F. X. Harlase: *Msgre Ferd. Jos. Lehner*, v 7. čísle Vlčkovy Osvěty. Dr. Harlas ve snaze, aby sedmdesáté narozeniny Lehnerovy ozářil gloriolou co největší, zachází tak daleko, že dává v šanc své jméno odborníka, beztoho již hodně z diskredittované. Jest to nejprve historická literární činnost Lehnerova, na níž Harlas nejen nenalézá ani stínu nedostatku, ale již přeceňuje ještě více, než v loňském byzantinistickém feuilletonu v Politik. Zcela vědomě zakrývá, co by měl říci, mluví-li již o Dějinách Lehnerových, že je to *snůška* zpráv historických, únavných a nesoustavných popisů a nespolehlivých kreseb a nikdy *dějiny umění* národa českého; zcela vědomě hájí hypothesy Lehnerovy o románských typech kostelních v Čechách, ač jistě ví, že tyto hypothesy byly otřeseny vážně studiem jiných historiků, a konečně beze vší kritiky mluví o Lehnerových pokusech o soupis církevních památek uměleckých. Tím se stotožňuje dr. Harlas úplně s prací Lehnerovou, dává sankci diletantismu a staví jej na výši takovou, že to ohrožuje pravé vědecké snažení a pravé odbornictví. Ještě s větším pathosem mluví dr. Harlas o danajském daru Lehnerově, budoucím umělecko-historickém ústavě v klášteře sv. Anežky. A přece povinností každého, kdo nějak souvisí s ruchem historicko-uměleckým, by mělo býti, bojovati právě proti úmyslu Lehnerovu. Je to separatism škodlivý, protože klerikálními ohledy způsobený, podnik zatíží obec zcela zbytečně, povede k obnově kláštera sv. Anežky dle projektu Cechnerova, což znamená jeho zkázu, a bude dále podporovati diletantism, který u nás od dob Krolmusových nelze vypuditi a který zejména je kněžími zastupován. To vše dr. Harlas přímo schvaluje a tím nad sebou zlomil hůl. Nikdo v Čechách mimo kněžské kruhy neuvolil se k tak nadšené oslavě diletanta-Lehnera jako nastávající knihovník jeho „ústavu".

*

Soutěž vypisuje umělecko průmyslové museum na provedení těchto úkolů: I. *Odznaku pro členy výborů* jubilejní výstavy obvodu Obchodní a živnostenské komory pražské 1908, jenž má spolu být průkazem ke vstupu do výstavy. Vyžaduje se model ve stříbře tepaný, po případě smaltem zdobený. 1. cena 250 K, 2. 180 K, 3. 120 K. II. *Dětské hračky dřevěné*, předst. výjev z pražského trhu, skládající se nanejvýše ze 6 figurek; figurky nebo skupiny nesmějí být vyšší 20 cm.; hračka musí být taková, aby ji bylo možno lehce a lacino rozmnožovati. 1. cena 200 K, 2. 150 K, 3. 100 K. III. *Návrhu hudebního programu* (o jednom nebo dvou listech) pro Jubilejní výstavu obvodu Obchodní a živnostenské komory pražské 1908. Program ve vkusné osmerce budiž proveden buď litograficky ve 3 až 4 barvách nebo v tisku trojbarevném. 1. cena 200 K, 2. 150 K, 3. 100 K. Bližší ustanovení v řádě konkurenčním. Lhůta soutěžní do 1. listopadu 1907.

*

Felix Régamay. V Juan-les-Pins zemřel dne 6. května Félix Régamay, jeden z nejlepších znatelů Japanu, dnes lze říci již historického, neboť Japan let šedesátých a sedmdesátých, Japan rozkošného umění staré vysoké kultury a usměvavého šťastného lidu, Japan, jak popsal jej ve svých kouzelných knihách Lafcadio Hearn, jest dnes již pohádkou: místo něho vzniká stát moderní civilisace v celé tvrdosti, hrůze a střízlivosti tohoto slova. Félix Régamay provázel v nejkrásnější mladosti Guimeta do Japonska; cíl jeho cesty byl ryze umělecký: pátrati po žaponském umění výtvarném a studovati je. Guimet nalezl v Régamayovi znamenitého druha a výborného umělce, který si přisvojil způsob zření a interpretace žaponské i s originelní technikou žaponských mistrů a tímto uměním kreslířským ozdobil dva svazky Guimetových „Promenades japonaises". Régamay opatřil také nástěnnou dekoraci *Musea Guimetova* v Paříži, namalovav řadu scén z náboženského života

Východu znamenité ceny dokumentárné. Régamay napsal také několik knížek o Japonsku, nevelkého objemu, ale znamenité ceny vnitřní. Jedna z nich, nejvýše ceněná znateli, jest *Le Japon pratique*, plná positivních vědomostí o rodinném i uměleckém životě japonském, dodnes nepřekonaná.

*

Z ČASOPISŮ.

Revue bleue ze 27. dubna a 4. května přináší znamenitou studii filosofa a esthetika *Gabriela Séailles* o příteli jeho *Eugenovi Carrièreovi*. Studie vypisuje podrobně duchové i mravní drama volného, rytmického růstu mistrova, v němž se nic neztrácí a v němž ve vyšším závitu vracejí se neustále dřívější prvky v novém zhodnocení; osvětluje krásnými, neznámými většinou posud výroky Carrièreovými jeho uměleckou theorii a praxi; podává charakter jeho tvárné obraznosti a organisující intuice.

Vyjímám z ní ukázkou:

„Ti, kdož — ať chválou, ať hanou — mluvili o okkultismu, o zjeveních, dokázali pouze, že neviděli díla, jehož měli před svým zrakem. Carrière jest malíř a chce zůstati malířem. Zajisté chce podati neviditelné, ale to proto, že každá forma odpovídá nějaké myšlence a že jest v pokušení, věřiti s Leonardem de Vinci, že duše tvoří si tělo, v němž se objevuje. Dalek toho, aby nechal parnatěti formy ve fluidum étherné, nikdy nehledal úporněji, jak je převésti v jich volumenu a v jich váze, konstruovati je v jich plastické pevnosti. Jeho pevnému, zdravému rozumu protiví se fantasie a chiméry. Zjednodušuje-li, chce tím potlačiti jen náhodnost, to, co se zmocňuje pozornosti lidí a skrývá jim hluboké pravdy, jichž nedovedou vidět. Více než jindy jest realistou, nedefinuje-li se realism jako povrchní zření věcí, jako sledování jevu a okamžiku. Nevystupuje z reality, vstupuje do ní hlouběji, aby z ní podržel a zachytil zvláště živly stálé, vztahy podstatné, jež umí viděti a jež umí vyjmouti. Zachovává vášeň života, ale přesvědčil se, že jako Oceán není vlnou, která jej brázdí, život sestupuje daleko za pohyblivé svaly, jimiž zmítá jeho chvění a že nic neprojevuje jasněji neodolatelný vzlet jeho vzestupu k svědomí, jako ukrytá architektura se staletými harmoniemi, jež staví, zahrnujíc v ni všecky možnosti akce. Jeho úsilím jest tak, přizpůsobiti svůj jazyk malířský slovu přírody. Nemaluje, co sní, maluje, co vidí. Tento statný muž, plný zdraví, není v pokušení objímati prázdno, miluje, co odpírá, co váží, co se měří, kostru a její krásné poměry, co těší zároveň i jeho oko, i jeho intellekt: „Odvaha objevitelská a kladná zmocňuje se nás při styku s tímto životem, který nás obklopuje, neboť příroda samojediná dovede vzrušiti opravdovou obraznost lidskou, *tu, která objevuje ve vidění skutečnosti*. Jeho umění intellektualisuje se, aniž by stydlo. Jemu logika není ničím abstraktním, jest logikou živou, logikou kvality, syntésou harmonií, jiné jméno pro krásu. V museu před anatomickými kusy, které jsou jakoby archivy života, probouzí se jeho entusiasm: „Ve všem, co zde vidíme, nalézáme potvrzení věcí, které nás vzrušily, odsouzení těch, které nás pobouřily, lži, hlouposti. Vidíme zde oslaveny naprostou upřímnost, logiku, která jest tak krásná, krásná krásou, jíž nelze nic přidati, z níž nelzenic ubrati."

Ale konečně, proč to temno? Proč oddalovat osoby, stavět je mimo náš dostup, nořiti je do atmosféry, která je halí a budí naši zvědavost, aniž ji uspokojí? — Místo abyste se starali o to, čeho Carrière nepraví, namáhejte se pochopiti, co říká; místo abyste mu odporovali, kráčejte s ním a pokládejte se za uspokojené, ospravedlňuje-li jej vzrušení, které vás jímá: Carrière nemaluje, co vidíte vy, maluje, co vidí on, co odpovídá jeho snu a váže se s jeho pozorováním přírody stále jasnovidnějším. Není temnot v Carrièrovi, jest jen neobmezené odstupňování světla všude přítomného, všude působícího. Delikátní harmonista prvních děl shledává se v malíři velkých nocturen, neztratil nic ze svých darů, nalezl jim substilnějšího užití. Jest třeba znáti, s jakou trpělivostí, s jakou ostrovtipností, s jakým smyslem pro účin studoval svoje pozadí, s jakým uměním je vyrovnával. O bměňuje stupně a valeury ne již v jasu, nýbrž ve stínu, aby dal zroditi se formě z ústředí, které ji obklopuje, aby konstruoval světlo, které zde a onde odstupňovanými přechody tonů se pozvedá, vymezujíc plány, pořádajíc volumeny, odpoutávajíc výrazné znaky. Dílo ve všech svých částech souvisí, pokračuje, zdá se býti postupným probouzením vzrušení, které stoupá z hlubin svědomí a zvolna nabývá tvaru, uzřejmuje se, vyjasňuje se, aniž by přestalo plouti v polostínech, odkud se vynořuje.

Jako všichni geniální umělci, Carrière učí nás patřiti na přírodu, nalézati se v ní v pohledech, zanedbaných až dosud. Rozšiřuje vztahy, které spojují některé smyslové akkordy s některými odstíny lidského citu. „Kteréhosi letního večera, horkého a klidného, praví

Raffaëlli, vešel jsem do prostorného pokoje na venku, kde se sešli přátelé, tvořice skupiny. Byli zamlklí, pronikli tou melancholií, kterou zanechávají večer krásné mizící dni. Slunce zapadalo v dálce a ozařovalo ještě několik tváří svým odleskem, zatím co jiné mizely již v blížící se noci. Stanul jsem na prahu dveří, uchvácen tímto divadlem, a úzkost zavládla nad námi. Žil jsem v těchto několika sekundách obraz Carrièrův a byl jsem jím velmi překvapen."

Carrière ostatně neaffektuje žádnou novotu, nikdo více než on nemá smysl a úctu tradice. Rád říká, že „věci jsou vždycky krásné z týchž důvodů". Původnost stylu není v znásilňování mluvnických zákonů. Závěry, k nimž vede jej praktikování umění, neliší se v poslední příčině od závěrů, k nimž přivedlo Leonarda da Vinci. Leonardovi da Vinci malba jest „věcí duchovou" (cosa mentale), poněvadž jejím nejvyšším předmětem jest, dáti se zjeviti duchu v těle, který si stvořil jako nástroj svojí činnosti. Proto chce, *aby malíř pozoroval lidi, když se domnívají býti mimo každý pohled*, aby zachytil bezprostřední gesto, „aby nakreslil nejprve údy hrubě svých postav a hledal především *pohyby způsobené duševním stavům svých osob*." Malba jest viditelná řeč, nemá smyslu než citem, který překládá a sděluje. „Postoj jest první a nejušlechtilejší část malby: figura může se udělat napodobením figury živé, ale pohyb má se zroditi z veliké duchové jemnosti (discrezione d'ingegno); druhou částí co do ušlechtilosti jest umění dáti relief; třetí, krásná kresba; čtvrtá krásný kolorit." Stejně jako kdokoli druhý vím, že zájmy Leonardovy, činí-li z reliefu „základ a duši malby", liší se od zájmů Carrièrových; ale tvrdí nicméně, že barva jest cosi náhodného a příležitostného, volumen cosi podstatného a že pravým napodobitelem přírody jest ne ten, kdo kopíruje povrch, nýbrž ten, kdo konstruuje formy. „Ti, kdož s krásnými barvami dělají stíny necitelné a zanedbávají relief, podobají se krásným řečníkům bez myšlenky ... *Kdo prchá před stíny, prchá před slávou umění u ušlechtilých duchů* a získává ji u nevědomého, hrubého obecenstva, které nežádá od malířů než krásy barev a opovrhuje úplně krásou a zázrakem, ukázati věc v plném reliefu." Ve *Svatém Jeronymovi* ve Vatikáně, v obdivuhodném náčrtu *Vzývání tří králů* ve Florencii, přípravách v hnědi Leonardo da Vinci ukázal sám, až kam může jíti malířské umění v pravdě a ve výrazu prostými vztahy světla a stínu bez pomoci barev.

Analysuje-li se technika Carrièrova jako něco pevného a hotového, falšuje se skutečnost. Slova zastavují neustálý pohyb ducha. Carrière není theoretik, neprovádí paradoxní sázku a nejde od mrtvých formulí k živým dílům. Jeho idee neplodí jeho děl, rodí se z nich; jedná, dříve než mluví, přemítá to, co vidí a co činí. Jeho život je neustálá zábava s přírodou, chce býti jen jejím žákem, chce nalézati jen, co mu vnuká. Neustále odkrývá sám sebe, a nesmíme odlehnouti illusi a obraceti logické terminy jeho rozvoje a zapomenouti, že obdivuhodné strany, jež napsal, myšlenky tak zhuštěné, jazyka tak plného, nejsou programem, nýbrž odkazem, do něhož shrnul v posledních letech svoji zkušenost uměleckou a životní. Carrière jest tím méně neomylný, čím méně učinil ze svého metièru zvyk sblížený s jistotami instinktu. Blíží se ke každému novému dílu v pocitu, že začíná znova, vrhá se v ně celý, nezná z předu výsledek, riskuje mnoho. Stane se, že se mýlí, že jde příliš daleko ve svém smyslu, že dává litovat toho, co přešel, že nedá toho zapomenouti zájmem toho, co ukazuje. Ale ani tehdy není nikterak lhostejný. Jeho omyly nejčastěji jsou jen pravdami přehnanými z vášně chvilkové, v níž se jich zmocňuje násilným útokem.

•

V Berlíně vychází od 14. června nový týdeník německé kultury *„Morgen"*, založený a vydávaný Wernerem Sombartem, Richardem Straussem, Jiřím Brandesem, Richardem Mutherem a Hugem von Hofmannsthal. První číslo přináší mimo jiné cennou stať *Karla Schefflera, Meunierův poměr k umění*. Spisovatel, který sám kdysi napsal monografii o belgickém malíři a sochaři, soudí dnes pozměněně o vlastní umělecké hodnotě Meunierově: dokazuje u něho nedostatek vlastní geniálné a objektivné naivnosti, ideovou reflektivnost, epigonskou druhořadost. Překládám odtamtud: „Za nejvznešenější znak původního nadání musí býti označeno, stojí-li individuum pod tlakem vnitřní nutnosti. Talent a ještě více genius nedají se mysliti bez egoismu velkého stylu. Neboť uplatniti sebe samého, jest nejvyšší zákon pravého umělce. Jen nejsilnější cit svého já může soustředití síly jeho duše. Tato sebevědomá vůle, která nemůže jinak jednati, než jednati musí, chyběla Meunierovi. Nikde v jeho životě není patrný bod, kde by nutný vášnivý svéráz se otiskl v postavy k obrazu svému. A poněvadž jeho umění tím scházela pravá původnost, nedovedlo se také přičleniti k živé tradici. Neboť

jen samostatnosti doby jsou mezi sebou spojeny svazkem ducha časového. Meunierovo umění pokoušelo se vždy, přimknouti se někam, a nemohlo přece nikde dobýti si místa v umělecké vývojové idei devatenáctého století. Čeho může dokázati dobrý rozum, dokázalo vždy. Drželo se nejcennějších vzorů, opovrhovalo laciným úspěchem a toužilo jen po prvním cíli; ale přes to zůstalo mimo vlastní školu. Mnohý umělec náleží ke konvenci, aniž o tom ví a aniž toho chce. Pozdější době jest pak jasno, jak stojí ke svým vrstevníkům v pevném poměru příbuzenském A jiní umělci zase snaží se, přiřaditi se všemi silami, a zůstávají vždy jen resumujícími, jsou počítáni v uměleckých dějinách jen jako spoluběžci. K nim patřil Meunier do svého padesátého roku. Jde zde právě o věci, jež nemohou býti chtěny. Když Meunier patří zpět na tuto dobu, neudělal zajisté nikdy nic špatného, ale také nikdy něco v pravdě uměleckého. Bojoval spolu ve všech uměleckých bitvách; ale byl to vždy jen vnějškový princip, o nějž se snažil. Kdyby byl v té době zemřel, bylo by jeho jméno dnes sotva jmenováno. Z prvních plastických pokusů vůbec nic se nezachovalo, a obrazy jsou příklady těžkokrevné, vážné malby genrové, illustrace pochmurných sociálných themat, které jsou tu jen pro předmět. Malba není nikdy nevkusná, jsou v ní patrny vážné studium a dobré vzory: jen že není to, přesně vzato, vůbec žádná malba. Látka a podání, předmět a technika jsou neustále cosi dvojího.

Meunierova malba, která se občas pozvedá k jisté velikosti kresby, stala se skulpturálnou, stala se školskou, ani krásnou ani dekorativnou a bez nejmenšího nutného citu postorného. Malíř jest odvislý od motivu, i tam ještě, kde se později pozvedá s motivy před mohutnými silhouettami důlní země. Proti sochaři mluví pak, že staré obrazové motivy linii za linií přeložil do plastiky reliefové, neboť tím jest dokázáno, že ani tam, ani zde, nestalo se vnitřní esthetické prožití popudem tvorby. Mnohým kritikům imponuje, že Meunier „změnil jen materiál“, v ostatním zůstal však věrný svojí idei. Toto „jen“ jest cosi ohromného. Jest docela německé. Podle toho mohl Beethoven svoje sonáty „jen“ zinstrumentovat, aby stvořil symfonie.« Scheffler vykládá pak odvislost Meunierovu od Daumiera a Milleta, bez nichž by jeho díla vůbec a naprosto byla nemožna v každé formě. Daumiera a Milleta nepřekonává v ničem, zůstává za nimi. „Jest méně žákem uměleckých myšlenek těmito Francouzy ztělesněných, jako spíše rozšiřovatelem jejich látkových okrsků. Přihlédne-li se přesněji, nalezne se tento nedostatek osobnosti i v jednotlivostech. Meunier mohl se namáhati jak chtěl, mohl přesně věděti, jakého druhu odhmotnění musil se svojí látkou provésti Millet, aby ji estheticky zušlechtil; při provedení převažovala mu pak přece stále genrová idea tvárný názor získaný z druhé ruky. Millet miloval svoje sedláky a jejich hroudu zcela bezprostředně, v jeho umění vládne v podstatném naivní cit; Meunier miloval však v první řadě ideu, kterou získal z umění druhých, a neviděl vlastní výrazný život svých modellů temperamentem, nýbrž zbarvený touto ideou. U něho bylo tedy více reflexe než bezprostřednosti. A tento nedostatek zničil mu objektivnou naivnost, bez níž nemohou vznikati trvalá díla umělecká.“

*

Rozkošný list, čtrnáctidenník vydává od začátku tohoto roku náš vzácný spolupracovník, p. *Charles Morice, L'Action humaine;* jest nejen jeho nakladatelem a redaktorem, nýbrž i výlučným skoro pisatelem; většina čísel od první řádky do poslední jest z jeho péra. List není ovšem objemný: číslo má čtyři stránky velikého formátu. V předu jest vždy z Moriceova péra časová báseň plná gracie a vtipu, ballada villonská; následuje pak článek kulturně-psychologický neb sociologický, recense literární nebo výtvarné, povídky a črty prosou, znamenité aforismy z denníku autorova, básně Moriceovy. Několik čísel přineslo bohatou enketu o poměru mezi uměním a mravností, vyvolanou výrokem Rodinovým, že žádné umělecké dílo, pokud jest opravdu umělecké, není, *nemůže* býti po pojmu svém nemravné — názor, který sdílí i většina umělců, básníků a kritiků, kteří se účastnili enkety v ‚L'Action humaine‘. Pana Charlesa Morice těšilo by, kdyby mezi jeho abonenty byli i Češi, a žádal mne, abych o listu promluvil a, možno-li, doporučil jej svému čtenářstvu; činím to tímto s nejlepším svědomím. List není drahý: roční předplatné 10 franků budiž zasláno přímo redaktorovi: Paris, 41, Avenue de Clichy.

F. X. Š.

*

K šedesátým narozeninám Liebermannovým přinesl „Morgen“ ve dvou číslech řadu příspěvků od předních německých i cizích umělců, básníků, kritiků — příspěvky, o nichž by se dal napsat celý článek. Poněvadž k tomu nemám místa, překládám jen ukázkou slova Dehmelova: „Podivuju se v dílech Liebermannových a miluju

v nich vždy bdělou, nikdy zasněnou *čistou zbožnost před přírodou*. Více než všechen jeho pohyblivý ostrovtip dává tato klidem bohatá citová síla jeho obrazům veliký rys: tato zbožnost, která jest úplně prosta duchové opovážlivosti, jež vynáší z pozad světelného zrcadla života ze tmy ještě nějakou tak zvanou bytost. Taková opovážlivost může býti obrovitá, může zdánlivě vystihovati prazáklad věcí, může býti vznešená a povznášeti nás s sebou: Rembrandt. Nikdy však nedá nám toho, čím byl Rembrandt nad to ještě okřídlen, a co se nese vladařsky nad každou obrazovou plochou Liebermannovou: *čistou radost ze skutečného života*".

•

„*Propaganda reakcionářských myšlenek* pravých Francouzů, již chce v tomto listě (V. Směrech) provádět p. F. X. Šalda", tak obrátil se prý *Moravský Kraj* proti posledním mým Glossám referujícím o boji proti rousseauovskému romantismu a o hnutí novotradičním a novoklassickém v mladé literatuře a umění francouzském: cituje to tak alespoň nedělní „Čas". Zasmál jsem se od srdce tomu „reakcionářství", jež propaguju ve V. Směrech patrně tím, že soudím, že v umění nestačí pouhá svoboda a pouhý útěk k přírodě, že jest třeba čehosi vyššího a kladnějšího: zákona, tradice, methody. Reakcionářství, — jaké vtipné, pohodlné a kulaté slovo! Život jest již takový, že se skládá z *akcí* a *reakcí* — a každý z nás, chtěj nechtěj, na něco reaguje. Někdy se to konstatuje prostě a samozřejmě, jindy chytrácký referent přivěsí k tomu potouchlou koncovku — a jsi reakcionářem. Tak to alespoň dekretují kaprálové pokrokovosti, oni jedině pokrokoví, kteří vedou pokrokovost jako firmu a štít! Cítím-li a ctím-li kouzlo slavných kultur uměleckých a *omlazující* sílu jejich tradice, stýkám se v tom s mnohým psychologem nejmodernějšího rázu a směju se mělkým lokálkářským pošklebkům „Moravského Kraje": jsem v nejlepší společnosti. Dříve než jsem vzal do rukou „Čas", četl jsem v týdenníku „Morgen" článek *Wernera Sombarta, Wien*. Článek není nic než jedna jediná hymna Vídni, její staré kultuře a tradici, — ano té feudální, zpátečnické, nepokrokové Vídni — a posměch všem rozumářským a pokrokovým Němcům z říše, kteří jejího měkkého smyslného kouzla necítí. „Kdyby konečně již byla poznána celá dutost této modly „pokroku", před nějž nás kapitalism nutí klekat! Zatím co bychom měli vyznat se vší prudkostí: nechceme se již modlit k tvému „pokroku", který nám dává zanedbávat naše staré bohy. Který jest ničitelem nejlepších hodnot. Poněvadž surovou rukou — naplněn jen myšlenkami na užitek — sáhá v organický útvar jemného lidství které nám vzrostlo v staletích a staletích". „Ne jen neděli, na níž se zotavujeme z bídy všedního života. Ne jen milenkou, která nám ztělesňuje všecko kouzlo tohoto života. Více: Vídeň jest nám — kantovsky mluveno — regulativnou ideou kulturní: Vídní a vídeňským způsobem se orientujeme, chceme-li vědět, co jest kultura. Vídní se sílíme, jsme-li naplněni hnusem z moderního lidského rozvoje". Milí kaprálové pokrokovosti, drazí dobře dressovaní hlídači racionalismu! Odplivněte si: jaká bohopustá řeč! A pronáší ji jeden z nejlepších německých kulturních psychologů! F. X. Š.

•

FORUM.

Kvalifikovaný kritik. Náhodou vzal jsem do rukou „Rozhledy" z 21. června a náhodou padl zde můj zrak na literární referáty, podepsané J. R. — neřeknu, že jest to pan Jean Rowalski, aby mne nezničil duchaplnou zbraní notářské opravy po § 19. tisk. zákona. Pan J. R. recensuje poslední knihu pí. Svobodové „Marné lásky", trousí jakési výklady o estétství a sentimentalitě a na doklad cituje větu: „Bez lásky život byl by mi nesnesitelným a svět stal by se mi jen strašnou a zoufalou poušti, zalidněnou pouze strašidly tak děsnými mému pohledu, že, abych jim unikla, vrhla bych se do tajemného a klidného domu smrti." To jest mu „*sentimentalitou nejobyčejnější marky*" a retorickou otázkou táže se před tím: „Kolikrát na př. četli jste už slova, jež zde jsou na str. 37? (uvedená věta)

Nuže, otázka zaslouží odpovědi. Uvedená věta *není větou autorčinou*, nýbrž — *citátem* z italské básně známé lásky Shelleyovy, Emilie Viviani. Věta ta jest tištěna v práci pí. Svobodové *proloženým tiskem* jako ostatní citáty buď ze Shelleye (z „Epipsychidionu' bezprostředně před tím) nebo z Emilie Viviani, z níž nese povídka pí. Svobodové i motto. Každému čtenáři i „nejobyčejnější marky" jest totiž zřejmo, že povídka pí. Svobodové jest novellistickou variantou proslulé lásky Shelleyovy a Emilie Viviani; jest označena na titulním listě výslovně jako „legenda shelleyovská", má motta z Emilie Viviani a ze Shelleye, má scenerii italské kraje, kde se skutečně odehrála, jest psána v Pise, jak podotýká autorka, v téže Pise, kde v klášteře sv. Anny byla vězněna nešťastná italská dívka.

A abych se vrátil k uvedené větě, jíž se domníval p. J. R. dokázati pí. Svobodové „sentimentalitu nejobyčejnější marky". *Gabriel Sar-*

razin, jeden z nejlepších kritiků francouzských a sám znamenitý básník, nenalézá dosti slov obdivu pro větu Emilie Viviani, kterou chce sesměšňovati p. Rowalski, domnívaje se bludně, že tím bije do pí. Svobodové! Gabrielovi Sarrazinovi jest právě toto místo dokladem veliké básnické síly Emilie Viviani a srovnává je přímo s nejextatičtější a nejduchovější, velikou, klassickou erotickou lyrikou italskou, s Dantem a Petrarcou!

Panu J. R. jest to „sentimentalita nejobyčejnější marky". Jak nádherně se tu chytila zase jednou kritická nepoctivost a nevědomost, prázdná hluchá duše, prostá každého uměleckého cítění!

Nezmiňoval bych se vůbec o případě p. J R., kdyby šlo jen o kriteria intellektu a talentu. Vím, kdo jest p. J. R., jaké jsou jeho literární a duchové kvality, jak malá a nepatrná jest jeho kritická soudnost a jeho umělecká intuice. Ale jde o cosi jiného: *o kritickou nepoctivost, o hrubost duše a malost srdce*, o záchvat té štvavé passe nebo touhy po surovém spektaklu, které se občas zdvihají v Čechách, aby jak nákaza zachvátily řadu lidí a — právě nejslabších a nejubožejších (to jest již v pojmu věci). Vydá se parola, a řada literárních ubožáků a přežvykavců, řada ubohých nesoudných slabochů a mravních opic ji opakuje, vykřikuje, převařuje.

Nejde zde naprosto o pí. Růženu Svobodovou. Paní Svobodová napsala díla takové básnické krásy a síly, tak původní, ryzí a hluboká (jsou i v „Marných láskách"), že může býti klidna: její práce budou zbožně čteny čistšími rty generací lepších, než jest naše, až již dávno nikdo nebude vědět, že žili a psali jacísi Rowalští et tutti quanti.

Jde, opakuju, o kritickou poctivost, o úroveň veřejné čestnosti. Jsou přeloženi do češtiny Flaubertové, Goncourtové, Huysmansové a jiní a jiní, jest známo, že jsou v nich celé partie prostě traktátové a monograficky studijní — a lidé, kteří berou do úst jich jméno stokrát měsíčně, píší o starožitnických mumiích, o půjčovně kostymů a jiný ubohý tlach. Lepší kritika ukázala dávno, že originalita nezávisí na hmotném sujetu, že život neobjímá jen přírodu, nýbrž i svět kulturních dojmů a uměleckých pocitů, a že básník vlastní si nejen přírodu, ale i celý svět knih, výtvarného umění, historie i legendy, fantasie i rozmaru; jsou tragedie imaginárních citů, z nichž prostý venkovan nerozuměl by joty, a jsou přece a mohou býti bolestnější a strašlivější než prostá tragedie hladu nebo nevěry. Esthétem může býti někdo, kdo nezná nic z kultury velkoměsta a výtvarného umění a píše třebas folk-lor: estét není nic než starý *diletant*, člověk epigonský, žijící bez vlastní methody a bez vlastního cíle, slabého a kolísavého uměleckého charakteru; a naopak umělci, kteří jako Flaubert v „Herodiadě," v „Sv. Julianu Pohostinném", v „Salambô", v »Pokušení sv. Antonína« žili v starých museích a ve sbírkách collectioneurů, jsou velicí, původní básníci, charakterní při vší imaginárnosti. Ke světu přírody přistoupil modernímu člověkovi svět umění a knižné kultury a není o nic menší než svět první; zmoci jej umělecky není o nic snazší, naopak, a vzal-li básník svoji inspiraci, impuls, látku, sujet z musea, z knihy nebo z přírody, vše jedno; má právo, jak radil již Goethe, položiti na ně ruku a říci: To zde jest nyní mé!

F. X. Š.

*

K poznámce p. Karáska ze Lvovic v poslední „M. Revui" podotýkám, že jsem ve svém článku o díle pí. Svobodové v „Čechische revue" zaujal kritické stanovisko i k hlavním pracím *Marných lásek*, k *Převez, převez, převozníčku* a k *Městu v růžích* — stanovisko protichůdné stanovisku jeho z dubnové „Mod. Revue".

Pokládám methodu p. Karáskovu, jakou odsoudil ku př. *Město v růžích*, za kriticky absurdní a velmi málo poctivou. *Město v růžích*, vidí každý, kdo je přečetl, jest *tragedií* esthetismu: rekyně hyne estétstvím jako nemocí a odsuzuje je výslovně jako nemoc a zlo. Stotožňuje-li pan Karásek prostě rekyni s autorkou, dopouští se nepěkného manevru, který jest na jiném poli běžný našim klerikálům nebo moralistickým quakerům. Píše-li autorka tragedii esthetství, kreslí-li v ní figuru estétství propadlou, musí, rozumí se samo sebou, charakterisovati ji estetskými vášněmi, obklopiti ji estétským okolím a prostředím, nadati ji přetíženou raffinovaností oka i vkusu.

Čeho se tu dopustil p. Karásek, jest tak poctivé, jako kdyby někdo stotožnil Shakespeara s Othellem a vylál mu maniaků žárlivosti a churavých smyslníků.

A kdyby i autorka studovala obšírněji a samostatněji, traktátově třebas, svět výtvarného umění nebo uměleckého průmyslu — stejný rozpor nalezne se u největších romanopisců moderních, od Balzaca přes Flauberta ke Goncourtům a k Huysmansovi. Ti všichni svým rekům, mnohdy velmi primitivním, nepravděpodobně propůjčují *svoje* výtvarné passe a záliby (Balzac třebas svoji manii antikvářskou a sběratelskou!) nebo *svoje* malířské oko, oko svrchovaně raffinované a privilegované, vnímající odstíny, které unikají největší většině ostatního lidství.

Stejně nepoctivé jest ubíjení *Irémské zahrady* několika citáty o překrouceném smyslu.

Pan Karásek najde-li někde slovo luxus, přestane myslit a spílá hned protzů. Ale „vydání

luxusové" (básně, tištěné na japonském papíře), jest prostý terminus technicus (édition de luxe)! A obraz sám jest rozkošný — Kde vidí určitý počet, cifru nebo technický termin, tam přestává p. Karáskovi poesie. Jemu jako počestným pseudoidealistickým esthetikům německým z Anno Domini jest poesie jen v krásných a neurčitých slovech a pojmech jako noc, hvězdy, mysterium, extase, prokletí, propast atd. Nová varianta staré ctihodné Zákrejsovštiny!

Pan Karásek nechce vycítit ani *hořkou ironii* z toho, přijímá-li rekyně vyrovnání se životem „na dvacet procent", a že jest to vysloveno *věcně*, psychologické situaci přiměřeně.

P. Karásek spílá svojí aristokratickou noblessou autorce „zbohatlých pekařek" za větu: „Polévala své šaty celými *osmizlatovými* flakony parfumu od Pinauda". Zde dopustil se p. Karásek čehosi, na co jest každé slovo slabé: *zfalšoval prostě smysl textu!* Pokud vím z četby, jde o holčičku Fedorku, lehkomyslné, marnotratné a marnivé stvořeníčko. Jak má autorka tyto vlastnosti konkretně podat, ne-li tak, jak to učinila? Její věta jest *pouhý doklad* charakteru — docela *věcné konstatování*, bez stínu jakékoli pósy. Zatím p. Karásek líčí věc, jakoby autorka se *chlubila*, že má figuru tak bohatou, že může utratit v mžiku osm zlatých. („Neslyšíte přímo, jak těch osm zlatek *chlubně* chřestí", píše podvodně p. Karásek.)

Takovouto methodou ubiju a sesměšním kde co, a třebas hned p. Karáska, jeho belletrii z téhož čísla Mod. Revue.

Vybírám také náhodně.

„V tomto svazku, *v deskách ze žlutého hedvábného damašku, pošitého barevnou nádherou stylisovaných pávů*, jemná hudba rytmických vět vyprávěla o *rêveriích výjimečné duše*, žijící v neskutečnu atd."

Pan Karásek presentuje nám denník jakési neobyčejně vzácné, výjimečné daemonické duše, a první, u čeho se zastaví, jsou — desky, které nám popíše s protzovstvím zbohatlých uzenářů; hedvábný damašek, stylisovaní pávi — ale to jest estétství obchodních commis. Ať jsou desky pošity třebas tasemnicemi, co jest nám po tom, obsah chceme, *duši, zpověď duše*, a žádný knihařský uměl. průmysl z rudolfinské vánoční výstavy Atd. atd. Pan Karásek, doufám, již chápe?

„Rêverie výjimečné duše". Reverie duše! Ale tak vyjadřují se dnes již jen sextáni v památnících nebo slečinky z pensionátu, které hrají třetí rok na piané.

„Bylo to jakoby Manfred denně *shlížel* svou *existenci* v nějakém zázračném *zrcadle z chrysolitu* a pak popisoval *dojmy*, oblité tajemným světlem, *prosáklé exquisitním přepychem*".

Jaké hnusné antikvaření, jaký snobismus: zrcadlo z chrysolitu! *Prosáklé exquisitním přepychem* — ale tak vyjadřují se dnes již jen oslnění lokálkáři, kteří popisují nějaké soirée na „Zvonařce". A celá věta jaký protzovský galimatiáš, který látá cizí si světy, svět duchové mystiky se salonním čalounictvím v hybridní nestvůru!

A na následující stránce jest hned vybrakována celá kulturní a umělecká historie renaissanční, paradují tu Cesarové Borgiové, Ezzelinové, Galeazzové a j. a j. a všecko, aby se charakterisoval nějaký p. Manfred. Ale charakterisuje se tím skutečně? A není to protzovská bezúčelná dekorace, všichni ti mrtví condottierové?

„*Markýza de Brinvilliers nevložila víc záhady do svého podivuhodného jedu, jenž převýšil slávu Aquy Toffany Borgiů*, než Manfred v slova přetvořující v mém nitru všechno, co mi se dosud zdálo podstatou bytí". Jak pak, nechtěl by nám p. Karásek místo toho všeho kulturně historického haraburdí opsati z toho mysteriosního denníku jen *dvě nebo tři authentické věty*, abychom mohli zakusit na svém ubohém rozumu jejich zázračnost? Ale pan Karásek ne a ne — ani slovíčko nám z něho nepoví, šelma lišácká. Jest pohodlnější kramařit se v kulturní historii, než sestrojit prostě účelný monolog nebo přímou řeč!

Tak by to dopadlo s p. Karáskem, kdyby se šlo na něho jeho vlastní methodou — a ne, ne jeho methodou: *slušnější* methodou, než jakou on šel na „Zahradu Irémskou", poněvadž nebylo třeba nikde falšovat kontextu.

Je-li dnes kdo, kdo by měl choditi opatrně kolem slov jako estétství, snobism atd., jest to p. Karásek; inspirace jeho prací jest knižní, kulturní, umělá. Takto vypadá p. Karásek jako onen příslovečný zloděj, který, aby se zachránil, ukazuje na kohosi druhého a křičí: Chyťte ho! Kritika páně Karáskova byla by jen směšna, nebýt této perfidnosti, tohoto pokrytectví. Místo co má jako vzdělaný literát mužně čelit hloupé a bezduché frázi o estétství, kterou se oháněla u nás vždycky — byť jinými slovy — pohodlnost a nechuť k hlubší a jemnější umělecké práci, p. Karásek rozmnožuje zmatek, kalí vodu, vyje s vlky. Odporné divadlo!

F. X. ŠALDA.



CLAUDE MONET.
LODĚ V PŘÍSTAVU.



CLAUDE MONET.
SNÍDANĚ V TRÁVĚ.

CLAUDE MONET.
PODOBIZNA PANÍ M.





C. MONET.
SNÍDANĚ.



CLAUDE MONET.
BEZ V SLUNCI.



CLAUDE MONET.
LES JARDINS
DE L'INFANTE.





CL. MONET.
KATHEDRÁLA
ROUENSKÁ
V SLUNCI.

THÉODORE DURET:

CLAUDE MONET A IMPRESSIONISM.

Jakmile jde o malíře, jako Claude Monet, který náleží k určité skupině a zaujímá pevné místo ve škole, musí se zpřesniti nejprve východisko a původ jeho umění. Claude Monet stál s počátku pod vlivem svého bezprostředního předchůdce, Maneta, a musíme si nejprve ujasniti, co přijal z něho dříve, než vyvinul své vlastní nadání.

Claude Monet byl r. 1862 žákem Gleyreovým, bylo mu tenkrát 22 let. Způsob žákův a učitelův byly si však tak vzdáleny, že nepřijal ani nejmenšího od Gleyra. Cítil se instinktivně přitahován ke krajinářství, práce v atelieru byla mu nesympatická a z nitra své přirozenosti cítil potřebu, malovati ve volném vzduchu bezprostředně podle přírody. Tehdy poznal díla Manetova a nalezl v nich nový živel, malbu ve volném vzduchu, kterou přijal, aby ji později ve své dlouhé dráze jako krajinář rozvinul a rozšířil.

Bylo na jaře r. 1863, před otevřením Salonu. Manet vystavoval u Martineta na Boulevardu des Italiens čtrnáct obrazů a sice svá nejvýznamnější díla. Byla tam „Hudba v Tuileriích", byli tam „Starý hudebník", Španělský balet", „Zpěvačka pouliční", „Lolla de Valence". Monet viděl tuto výstavu a zachvěla jím; to slovo slyšel jsem z jeho úst, když mluvil o výstavě, a tato návštěva otevřela mu dráhu. Dnes, kdy jsme si již zvykli po čtyřiceti letech na světlou malbu, nemůžeme pochopit, že byl Manet všeobecně haněn pro svůj nový způsob malířský. Ještě méně lze dnes oceniti, jaké báječné odvahy bylo k tomu třeba, vyjmouti se, jako učinil Monet, z vládnoucího vlivu svého prostředí a jíti v otevřený boj za svůj nový zákon krásy s celým světem, s kritikou i s obecenstvem.

Jest třeba připomenouti si, že r. 1863 Corot a Courbet byli ještě popíranými umělci, že jejich technice a širokému způsobu malování rozuměla a je uznávala jen zoufalá minorita. Jiní původní tvůrcové jako Daumier, Millet, Jongkind byli úplně zneuznáváni nebo byli pokládáni nanejvýš za umělce docela prostřední. Historické malířství ovládalo tenkrát umění; methoda při něm užívaná platila tehdy za jedině dobrou a chvály hodnou. V atelierech a v kritice cenila se tradiční esthetika; trvalo se na tom, aby se t. zvaný ideál dochovával beze změny. Ideál ten záležel v tom, aby byly voleny ušlechtilé sujety a postavy, bohové mythologičtí, scény z klassického starověku, řečtí a římští bohatýři. Měly-li býti současné osoby líčeny, byly vytvářeny po pevných pravidlech zděděné tradice, která přenechávala co nejméně místa fantasii a rozmaru. Technika, jíž všichni se přísně drželi, záležela v stálém spájení stínů a světla, které byly pokládány za cosi pevného a vzájemně se doplňovaly. Poněvadž pak není nic vzácnějšího než umělec, který opravdu umí malovati světle a dovede vnésti na plátno skutečnou jasnost, přivedlo toto neustálé spájení stínu a tak zvaného světla skoro všecky umělce k tomu, že malovali vůbec jen ve stínu. Antická božstva, Řekové a Římané, rekové všech dob, které vrhali na plátno tehdejší historičtí malíři, ukazovali zcela konvenční neživotné typy, ponořené v nejhlubší temno. Radostné barvy, zářivé světlo, svěžest volného vzduchu zmizely zcela z malířství, konvence a šablona vládly v atelierech.

Tu přišel Manet a vystaviv r. 1863 v Saloně des Refusés svoji „Snídani v trávě", a 1865 v officielním Saloně svoji „Olympii", udeřil tím hlavou do běžné esthetiky a zahájil otevřený boj proti malířství historickému a t. zv. ideálu, tehdy jedině uznávanému. Proti světlaprázdným dílům oné doby ukazovaly jeho obrazy takový lesk, až urážely zrak divákův a zdály se mu odporně surové. Místo postav starověkých, bohů a bohyň mythologických, přinášel na své plátno osoby, které ještě žily a dávaly si šít u sousedního krejčího. Na místo konvenčního ideálu nahoty, která byla napodobením nahoty renaissanční, vzal Manet nahotu ze skutečného života a uvedl tak do umění typ Francouzky a moderní Pařížanky.

A jeho díla budila ve všech divácích bezmezné opovržení, bezmezný vztek. Odkryli v nich nejnižší realism, který měl dosti drzosti, že se dral na místo velkého ideálního umění, pýchy celého národa. Jasné tóny, které kladl vedle sebe na paletu, byly prohlášeny za „pestrou strakatinu barevnou". V tom, jak užíval svítivých barev, viděli neuměleckou slátaninu „barevných skvrn". Ale Claude Monet byl jat ihned, jak viděl výstavu vybraných děl u Martineta, plným obdivem a poznal v novém principu jasné malby soustavu, která mu přinášela netušenou pomoc.

Když Monet se seznámil s technikou, jak malovati v jasných tónech, volně beze všech tradičních stínů, užil jí tvůrčím způsobem na uměleckou formu, k níž neslo jej jeho nadání: na krajinomalbu. V oné době byl system, malovati přímo v přírodě ve volném vzduchu, již znám. Monet nemůže se chlubiti, že jest jeho vynálezem. Constable v Anglii, Corot a Courbet ve Francii řídili se jím již před ním. Ale právě jako jasné malby, jíž přejal od Maneta, užíval způsobem originelním a osobním, dovedl i systému volného vzduchu vtisknouti svoji osobní notu. Před ním umělci, kteří pracovali v přírodě, malovali jen malé obrázky, které ukončovali v atelierech, nebo skizzy, podle nichž byly pak malovány v atelieru krajiny velkého objemu.

Monet naproti tomu, který dával stále víc a víc přednost malbě ve volném vzduchu, vzdal se zcela práce v atelieru, a každá krajina, nechť byl jakýkoli motiv její a její objem, musila býti provedena zcela ve volném vzduchu tváří v tvář pří-

rodě. A tak byl Monet první, kdož důsledně užil v krajinomalbě pravidla, kterého sledovali portrétisté; zobrazil věrně přírodu, jak ji měl po celý čas před očima. Jen s tímto principem bylo mu možno, postihnouti nejrůznější nálady, nejjemnější detaily a podati ony prchavé a efemerní zjevy, jež musily unikati malířům ostatním, kteří brali z přírody jen hrubé pokazy, jež zpracovávali v atelierech. Technika, ode všech tradičních stínů osvobozená, technika tónů vedle sebe kladených dala mu nad to prostředek, vykouzliti na plátno celou škálu svítivých barev. Tím bylo mu umožněno, podati hru světla na nebi a na vodě a nejrůznější zbarvení vegetace za čtverého období ročního. Pod štětcem Claude Monetovým dostala tak krajinomalba více než u kohokoli druhého ráz umění jemně nuancovaného a bohatě odrůzněného. Ale nebyl jediný, kdož získal z Monetova směrodatného příkladu; s ním počali Bazille, Renoir, Sisley, jeho někdejší soudruzi z atelieru Gleyreova, malovati krajiny jasně ve volném vzduchu podle přírody. Pissarro, který byl starší než oni všichni, měl jemný smysl pro přírodu a byl již od let krajinářem, maloval nyní také ve volném vzduchu. Byli všichni proniklí týmiž tendencemi a týmž vkusem; těsně spojeni přispívali k rozvoji nového umění. Manet, který jako tvůrce hnutí byl přirozeně terčem nejprudčích útoků, tvořil střed, kolem něhož se seskupili.

Scházeli se v Café Guerbais na počátku Avenue de Clichy v Batignolles. Tyto schůzky konaly se hlavně v létech 1866 a 1867, trvaly však až do r. 1870, až je přerušila válka. Po zjednaném míru dali se zase všichni vášnivě do práce. A tu poznalo obecenstvo výtvory nové školy; bylo to úplné překvapení. — Škola neměla posud jména i nevědělo se, jak ji označovat. Jedni mluvili o ní jako o „nové malbě“, jiní nazývali umělce „Intransigeanty“. Vytváří-li se něco opravdu nového a charakteristického, bývá zřídka kdy jméno pro to hned po ruce. R. 1874 vystavovali malíři nové školy: Monet, Renoir, Sisley, Pissarro poprvé souborně na Boulevardu des Capucines. Slovo „impressionisté“ vynořilo se poprvé při této příležitosti. Nové jméno potřebovalo nějaké doby, aby proniklo; ujalo se teprve po několika létech. Každým způsobem bylo označení „impressionista“ stejně dobré jako jiné a krylo se dokonce dosti přesně se svým smyslem, neboť nový malířský způsob v jasných tónech, prováděný ve volném vzduchu, zachytával ony jemné, prchavé dojmy, které byly malíři až dosud zanedbávány. Bylo ostatně samozřejmo, že jméno, byť i připadlo celé skupině, bylo vyvoláno obrazem Monetovým, poněvadž u něho silněji než u ostatních byly zachytávány nejpomíjejícnější jevy, nejprchavější pozorování a byly podávány s největším smyslem nuance a s největší bezpečností.

Z toho, že dostalo se nové škole jména, nevzešlo jí žádné výhody, neboť větší známost o ní měla následkem jen větší opovržení obecenstva, a jména ‚impressionista‘, bylo nejprve užíváno jako přezdívky. Člověk těžko věří, že muži, jichž talent dnes jest tak všeobecně uznáván, musili nejprve bojovat s takovým posměchem a s takovou hanou. Po léta i jen snaha, aby byli trpěni, byla marna. Při každé jejich nové výstavě, při každém pokuse, aby něco prodali, propukla v tisku i v obecenstvu stejná bouře urážek a posměšků. Po celá léta, hlavně v létech 1870 až 1880, žili tito umělci opravdu v bídě; bylo jim nemožno, aby docílili cenu, odpovídající jen jejich práci. Byly doby, kdy Claude Monet nabízel svoje obrazy po 100 francích, Pissarro a Sisley po 50 francích, a nenalézali kupců. Monet prožil tato léta bídy a útisku v největší důstojnosti, aniž pomyslil i okamžik na to, aby se uchýlil od svojí dráhy, aniž i jen trochu pozměnil původní způsob malby svojí, který vyvolával všeobecné opovržení. Nečinil nikdy obecenstvu koncessí, nýbrž čekal, až přijde obecenstvo k němu. Monet dovedl vybírati z nejrůznějších míst a krajin rozmanitost svých motivů. Maloval Seinu u Argenteuilu a u Vetheuilu; maloval v Hollandsku průplavy v městech a v Haarlemu kvetoucí pole tulipánová. Maloval znovu a znovu pobřeží normanské s jeho skalinami a zářezy. V Belle-Ile maloval zpěněný příboj mořský, jak se láme na obrovských skalních útesech. V Giverny pole a louky s houštím a stromy, které je obklopují. V Antibes a v Mentone pobřeží středozemního moře koupané ve světle a modré moře. Jeho životní dílo jest prosto každé monotonnosti.

Monet, který ovládal od začátku techniku tak jedinečným způsobem, že se stal ihned původní a tvůrčí, uplatnil ještě prostřed své dráhy svůj dar vynalézavosti, a jeho původnosti dostalo se ještě jednou nové faze. — Po dlouhou dobu měl jako všichni jeho



CL. MONET.
POBŘEŽÍ V
ST. ADRESSE.

předchůdci v krajinářství v každém obraze jiný sujet. Po tradici pokládalo se každé plátno za specielní portrét toho kterého výkroje krajinného, který nebyl určen, aby byl opakován. Ale pozvolna, poněvadž stále maloval podle přírody proměnlivé dojmy, došel k tomu, že maloval několikráte týž motiv nebo tutéž scénu, aniž změnil místo, a pokaždé podařilo se mu namalovati nový obraz. Na obsah a kontury krajiny byl položen důraz až v druhé řadě; staly se jakéhosi druhu kostrou pro různé účiny (šedé osvětlení nebo plné slunce, nálady ranní, polední a večerní), které se staly sobě samým účelem a hlavním zájmem obrazu. Monet vytvořil konečně ze zvyku původně bezúmyslného, malovati několikráte týž obraz se změněnými effekty, definitivní soustavu. V ní nalezl logický výraz pro své impressionistické cíle. Cítil, že rozvinul svoje umění, nenamaloval-li kus přírody jednou pro vždy, nýbrž v řadě 10, 12 nebo 15 obrazů. Začal tuto řadovou nebo seriovou soustavu, jak ji chceme zváti, r. 1891 „stohy sena". Postavil se na venkově proti stohům sena a maloval je tak a tak často, aniž změnil pohled nebo základní linie, a stvořil přece pokaždé jiný obraz. Toho dosáhl tím, že na každém obraze podal věrně různé zbarvení, rozdíly tónové, střídavý dojem, který přirozeně plynul z ovzduší podle doby denní a roční. Stohy sena samy o sobě nejsou tedy již motivem obrazu, staly se jím teprve pojetím a pozorováním umělcovým. Tato řada obrazová jest známa pod společným jménem „Les Meules"; kdyby se měla však určit jednotlivě, musila by se nazvat „Stoh sena za ranního osvětlení, na večer, při pokrytém nebi, za svitu slunečného, ve sněhu" atd.

Po stozích sena maloval Monet fasadu kathedrály Rouenské jako druhou serii. Instaloval se v okně proti dómu a maloval odtud fasadu. A právě jako při stozích sena ukázal na kathedrále, jak různě lze podati týž motiv za nových podmínek.



CL. MONET. MOST V ARGENTEUILU.

Dojem, který mělo obecenstvo, když Monet poprve vystavil takovou serii jako jsou Stohy sena nebo Kathedrála, byl, že si chtěl úlohu ulehčiti tím, že nekonečněkrát podává týž předmět, a že tento druh produkce má jen účelem, bez velké námahy stvořiti jak jen možno mnoho obrazů. Pravdou jest však pravý opak. Od té doby, kdy Monet maloval serie, tvořil méně obrazů než před tím, a aby dosáhl, čeho chtěl, musil pracovati mnohem namáhavěji. — Ukázalo se, že jest mnohem snazší, malovati různé náměty za několika povrchních podmínek než opakovati vždy totéž thema a obměňovati je vnějšími vlivy. Zachytiti v letu změny, podati je živě na obraze, zdá se býti processem nejchoulostivějšího jemnocitu, který žádá zcela zvláštních schopností a pozornosti co nejvíce napiaté. Abys mohl namalovat takové krajiny, musíš dovésti úplně abstrahovat od předmětu. Musíš dojít k tomu, abys odloučil od nehybného podkladu scény, již chceš líčit, vnější jevy a sice co nejrychlejším sledem, neboť může se přihodit, že různé effekty, jež musíš zachytit v jejich prchavém projevu, zasáhnou do sebe a stanou se snadno nejasné, nepostihne-li jich oko v pravou chvíli. Slyšel jsem od Moneta, že malba kathedrálové fasady v Rouenu při různém osvětlení vyžadovala takového napětí jeho duševních sil, že cítil po tom strašnou únavu. Ztratil úplně jasný pohled pro vnější věci, musil odpočívati a nemohl po jednu dobu podívati se na svoje obrazy, neboť neuměl si již dáti počet z jejich hodnoty.

Monet užil svého principu, malovati v seriích při nejrůznějších motivech. Po Stozích sena a po Katedrále namaloval topoly jako serii. Jako veliký obdivovatel japonského umění setkal se tu s japonským krajinářem Hiroshighem. Na procházce po lukách u Giverny viděl dlouhou řadu topolů. Namaloval je; zajímavo jest, že jejich uspořádání jest podobné uspořádání, které

volil Hiroshighe před tím v Žaponsku při řadě cedrů v jednom ze svých 54 pohledů Tokaida. Staly se mu asi tím zajímavější. Pamětihodný případ suggesce, kterou působí umělec v umělce.

Monet namaloval také „řeku“ v serii; jest to rameno Seiny s hustým stromovím na břehu. Namaloval týmž principem „lekníny“, které nalezl ve své zahradě. Monet, žijící v Giverny (departement Eure), prostě a po venkovsku, povolil si jako luxus velkou zahradu plnou květin. Zahrada přijímá podle roční doby nejrůznější svítivé zbarvení. Konec zahrady tvoří louka a rybník, kde Monet pěstuje lekníny. Tyto lekníny poskytly mu motiv jedné z jeho nejpůvodnějších serií, motiv tento doplnil v pozadí stromy, které rámují rybník, a zeleným můstkem vedoucím přes něj. Jedna z jeho posledních serií „Vétheuil“ byla vytvořena na břehu Seiny. Vesnice leží na svahu pahorkovém a v popředí rozlévá se Seina v celé své šíři.

Poslední serie, která jest jen málo známa, poněvadž byla teprve v poslední době obecenstvu ukázána, skládá se z pohledů na Temži. Za tím účelem odejel Monet několikrát do Londýna a pracoval tam nepřetržitě. Pohledy jsou z Hotelu Savoy, který leží těsně u řeky, blízko „pobřeží“. Monetovi podařilo se zachytit zajímavé a jedinečné zbarvení, které vrhá chvílemi na vodu slunce, je-li zastřeno nebo když se snaží, proniknouti kouře a mlhy Londýnské.

Čtyřicet let jest tomu, kdy Monet začal malovat, po celou tu dobu rozvíjel neustále svoji osobnost, aniž sešel s cesty, kterou si předurčil. Držel se vždy věrně přírody se snahou stále horlivější, zachytiti a podati její nejprchavější chvíle, její nejjemnější odstíny. Šel stále k větší a větší jasnosti, a jeho obrazy v časovém pořadí ukazují v pravdě neustálý postup jasné malby. Nepřestal nikdy býti impressionistou jako ve svém mládí, a v něm nalezl impressionism svého nejpřesvědčivějšího interpreta.

CHARLES MORICE:

O MODERNÍCH PODMÍNKÁCH KRÁSY: ZÁVĚRY.

(PŮVODNÍ PŘÍSPĚVEK.)

Úvahy každého volného ducha, opravdu poučeného i o přirozeném určení poesie a umění, i o dnešních podmínkách výrazu Krásna, vedou neustupně k nutnosti *nové syntésy symbolické, plastické i lyrické.*

Této nutnosti odpovídá, aniž by mohla býti jedna nebo druhá na chvíli odložena, nutnost *nové rozumové Něhy.*

Demonstraci vedoucí od těchto principů, kterými bychom se měli spravovat v hledání pravdy, k těmto závěrům necítí snad všichni a mnozí budou mně snad vyčítati, že jsem ji zanedbal. Ne v úmyslu, abych se bránil nebo popíral zřejmou nedokonalost tohoto spisu, nýbrž jen z touhy a v naději, abych se sblížil co nejvíc se čtenářem, obracím se proti této kritice pojmovou námitkou. Při všem obdivu, který mám k jejich naprosté důvěře v přesnost jejich ducha a v bezpečnost jejich methody, o nichž svědčí u logiků demonstrace, v nichž si libují, nemyslím, že bych se měl spravovati jejich příkladem. Člověk nemusil čísti mnoho, aby věděl, že není dobrého resonnéra, kterého by nemohl poraziti resonnér ještě lepší. Máme-li v tomto soutěžení rozumů alespoň radost z toho, že nikdo nezná meze rozumových schopností lidských a jejich dialektické křepkosti, dožíváme se tu na druhé straně i smutku, že není člověka přes všecky tyto dary schopného ospravedlniti způsobem, který by strhl k sobě všeobecný souhlas, svoji pýchu, volá-li: mám pravdu! Neboť hned zítra bude diskutovaná doktrina dialektika dnešního, jako sám popřel doktrinu dialektika včerejšího. Intuice jest cennější než demonstrace; intuice vyvolává ostatně demonstraci, volajíc na pomoc duchy toužící po „dobrých důvodech“, kteří mohou v demonstrativné operaci, již podnikají vlastním nákladem, nalézti mezi dvojím syllogismem nové východisko vlastní myšlenky.

A budu míti pocit, že jsem se zbavil svojí povinnosti, jak se mně jevila, jestliže — když jsem byl analysoval záporné živly, které v těchto dobách kazí tvorbu krásna, když jsem byl zavrhnul nepravé léky předpisované některými nerozumnými lečitely, zpřesnil otázku, kterou v těchto okolnostech kladou umělci geniálné touhy i jeho poslání — přináším prosté, velké a jasné tvrzení, jehož hodnotu, včasnost i dosah může každý oceniti.

V první části této Essaie naznačil jsem tedy přítomné nesnáze umělecké tvorby a ukázal jsem příliš dlouze, jak souvisejí s nesnázemi mravního, abych se nemusil vraceti k tomuto bodu; v druhé části rozbíral jsem sofisma učenců, kteří žádají pro vědu obecnou vládu nad každou myšlenkou i nad myšlenkou uměleckou; v třetí posléze snažil jsem se vyzískati principy, které nás mohou vésti přímo k objevení pravdy.

A o této pravdě, tak jak se mně jeví, zbývá mně říci slovo. — Předpokládám, že jest dokázáno toto dvojí tvrzení: *dnešní směry společenského života jsou chybné; poesie a umění jsou dnes v žalostném zmatku.* Nenásleduje z toho, že spása jest v nové rozumové Něze, po formuli, kterou navrhuju, a v nové symbolické Synthese — to musím teprve dokázati. Ale následuje z toho alespoň, že mimo vši diskussi jest nutnost obrody, buďtež jakékoli její principy i forma.



MONET. VLAK.

I.

Nuže, kde můžeme s pravděpodobnou nadějí hledati prvky této obrody? — *V tom, co jest:* v pochopení a v porozumění vznešených i bědných skutečností našeho dnešního života. Nebudu jich, rozumí se samo sebou, vypočítávati.

S hlediska života sociálního, které není ostatně zde hlediskem mým a jehož se mohu odtud dotýkatiti jen narážkami, všecko nutné bylo již řečeno. Je-li příliš zřejmo, že Styl (ne ten nebo onen styl určitý, nýbrž styl všeobecně a ve svém nejvyšším pojetí) a Víra (ne ta nebo ona určitá víra, nýbrž víra všeobecně a ve svém nejvyšším pojetí) nás společně zradily, že nemůžeme představiti si život bez víry jako ne poesii nebo umění beze stylu, že je-li třeba nejprve žíti, jest třeba před tím věřiti, že v pravdě doby vroucí Víry byly dobami skvělého stylu, že člověk zdá se býti odsouzen, aby současně ztratil sílu věřiti i sílu tvořiti, jakož jest v logice jeho přirozenosti, získati současně tuto obojí podstatnou sílu, víme i na druhé straně bezpečně, že, jakož není žádné osamocené pravdy a žádného osamoceného bludu, stačilo by nám, objevit pravdu v jednom poli, aby se rozšířila s neodolatelnou horoucností „požáru harmonií“ na všecka pole ostatní.

Spokojmež se tedy — a předmět náš jest tak širý, že se musíme obmeziti jen na souborné pohledy syntétické a uskrovniti se jen na umění francouzské (ale jest příliš mnoho znaků, které ukazují, že podmínky plastické tvorby jsou patrně totožné všude) — a vyšetřujmež, *co jest* v této chvíli v umění. — Nepůjde o to, poznamenejme, abychom analysovali nové nesnáze, s nimiž se setkává činnost umělecká a vyhledávali příčiny těchto nesnází, nýbrž abychom jen konstatovali *výsledky,* jak nabízejí se našemu pozorovatelství.

Neustále popírá se úředně, že by bylo nějaké úřední umění. Ale *jest* Institut a Správa Krásných Umění, jsou kříže a platy, čestné medaille a stipendia cestovní a „hors-concours“ a jest zvláště Škola Krásných umění. Každý ví, jaké nauky a od jakých velekněží



CLAUDE MONET.
BOULEVARD DES
CAPUCINES.



CLAUDE MONET.
GARE ST. LAZARE
V PAŘÍŽI.





CLAUDE MONET.
WATERLOO BRIDGE
V LONDÝNĚ.



CLAUDE MONET.
ČÁST ROUENSKÉ
KATHEDRÁLY.

dostává se tam mladým umělcům, a jest zbytečno, zdržovati se u toho: výsledky této výchovy lze viděti v různých Salonech.

Odvážil jsem se nedávno říci: „Nezávislí: nádraží; Společnost Národní: čekárna; Umělci francouzští: všichni vystupují." Tomuto žertu, který pohoršil mnohé, mohlo se dostati vážnějšího smyslu. Ale k jakým osudům jedou „Nezávislí?" Co očekávají účastníci Národní společnosti? Do jakých hlubin padají „Umělci francouzští"?

„Nezávislí" zvláště na umění, podle krutého slova sochaře Duria! Většina z nich žene se zmateně každým směrem a není povolána v žádném, a člověku jest líto viděti tolik ubohých lidí, kteří nejsou přece, pokud vím, ani hlupci ani blázny v životě, jak jedni zuřivě nutí své síly k úkolům, s něž nejsou, a druzí s nejodpornější lehkomyslností kořistí z licencí koupených drobnou mincí, aby uráželi umělce i umění mazaninami, jimž často první se smějí.

Ale tento případ jest spíše ethický než estetický a v tomto hemžení vystavovatelů jsou, vím dobře, upřímní umělci, nadané temperamenty. Ale žel, i tyto neklidné duše zříme, jak zmítají se v každém směru. Sto z nich, není-li tato cifra přehnána, drobí se v skupinky o pěti, šesti nebo někdy i o dvou a třech jednotkách. A jedni útočí



MONET.
VEČER.

na druhé nejkrajnější kritikou a člen jedné skupiny nestýká se v ničem s nikým z druhé skupiny leda v tom, že společně odsuzují všecky ostatní. Zdá se však, že setkávají se přece všichni v stejném opovržení grácií a kouzlem a většina v naprostém opovržení ke každé formě, která se dá prokázat. Nechci uváděti žádného jména; snad můj čtenář jest méně diskretní, a znám řadu lidí dobrého vkusu, kteří hořce vytýkají tomu umělci, že utrhá na cti lidské formě, a onomu, že si uložil hloupý úkol mystifikovati nás a ukládá nám neplodnou námahu nerozřešitelných hádanek.

Není pochyby, tyto kritiky jsou nespravedlivé.

Jakmile stojíme před opravdovými umělci, jak tomu má býti, strannictví ošklivosti, které se jim připisuje, nedá se připustiti právě jako složitá úloha nízkých šprýmařů a učených theoretiků, jichž obětí byli by zajisté první nebo jediní sami. Vidí zajisté krásu, kde jejich kritikové nepostřehují než beztvárnost a monstrosity. Poněvadž jedni i druzí jsou stejně poctiví a často i stejně dobře informovaní, jest třeba usouditi z jejich rozporu na hlubokou poruchu.

Nicméně tito umělci, snad se mýlící — nebo mezi nimiž alespoň každým způsobem jest obmezen počet těch, kdož mají pravdu, poněvadž tito sektáři odsuzují se navzájem s přísností zcela církevní — těší se zdánlivě nezakalitelné jistotě. Tváří se, jakoby všecko viděli, všecko četli, dovolávají se děl, jež mohou znáti jen z reprodukce, textů, kterých poznali jen z citátů v revuích, a mluví nejprve a podruhé a potřetí jen a jen o technice vědecky a kryptologicky.

Před nimi — neboť uhodli jste, že narážím zde na poslední novotáře, vedle nichž náhle poklesli na šablonisty, ne-li na

staré šosáky sami neoimpressionisté, — neoimpressionisté podali příklad té neobyčejné důvěry umělcovy v jeho formuli, v recept nebo techniku, důvěru, kterou měli zajisté starší, ale o níž nemluvili! Mezi jistotou Tizianovou nebo Velasquezovou a jistotou, kterou se nadýmají Pointillisté, není rozdílu *stupně* — nad nímž bychom se nesměli pozastavovati, abychom nespáchali hrubý prohřešek proti vkusu — nýbrž rozdíl *způsobu,* jejž jest důležito vytknouti, poněvadž znamená v umění datum: vážnou a žalostnou novotu. Jistota starých mistrů, a abych mluvil všeobecněji, jistota všech umělců, jak se projevovala stále totožně přes rozdíl temperamentů až do poslední čtvrtiny XIX. století, byla podstatně subjektivná; umělec ovšem hledal v předpisech a radách svých mistrů prostředky, jak uskutečniti svoji myšlenku, jak zachytiti přírodu a označiti ji svojí značkou, ale toto hledání bylo zcela osobní a vyjma dva nebo tři principy, v pravdě věčné, malíři nemyslili nebo vedli si, jakoby nemyslili, že jsou možny *prostředky o sobě,* nemylné metody, jak produkovati krásu. Novota, kterou označuju jako žalostnou, objevuje se s impressionismem; a exaltuje se do chladného žáru s novoimpressionismem.

Stranníci této soustavy jsou přesvědčeni, že mimo ni není než kolísavosti, rozporu, osudných bludů . . .

Jejich dogmatu, které právě proto, že jest dogma, nemůže se ani samo rozvíjeti, nepřibývá věřících, kdežto před ním a vedle něho rostou jiné kaple, stejně dogmatické a přirozeně nesmiřitelné; dovolávají se toho nebo onoho velkého umělce již mrtvého nebo na sklonku dráhy, jehož otázati se nedali si námahu.

To jsou zajisté příznaky blízkého rozkladu. Jest nutný? Tážeme se s úzkostí, není-li nám bolestná kladná odpověď diktována neúprosnou shodou faktů, když tu zpozorujeme, že rekové tohoto neladu nejsou všichni mladíky podvedenými svojí nevědomostí nebo svojí lehkomyslností. Nejeden z nich přešel třicítku a naslouchá zajisté již radám zkušenosti a zájmu. Ne tedy k zisku něčímu, něčí chybou nebo zodpovědností tvoří se tento rozlad; všichni jsou upřímní, a vzdoruje-li kdo celému ostatnímu světu, jest to tím, že všichni jsme loutkami sil, jimž nelze odolat; netážou se nás a poslouchají logiky nutností, jichž nemůžeme postřehnouti, nařizujících poslední rozptýlení.

Přejdeme-li však od Nezávislých do Salonu Společnosti národní, zpozorujeme tu ihned semknutí, jemuž jsme nebyli zvyklí na nádraží. Zajisté, držení jest tu daleko korektnější a appelluje se tu častěji na naši paměť, na tradiční nauky. První pohled uklidňuje. Ale rozčarování dostaví se ihned, neboť jest nemožno neviděti, že skoro všecky tyto rady, jichž se zde dožadují lidé, jsou diktovány duchem napodobení a řízeny obratností. Není tu gesto upřímné iniciativy radící se s tradicí, nýbrž gesto osvícené a přičinlivé chudoby, která právem nedůvěřuje sobě a která, poučivši se, necouvá před žádným napětím, aby podvedla mimojdoucího a namluvila mu, že se napájí z týchž bohatých pramenů jako, ku příkladu, Whistler.

Jsou, rozumí se, čestné výjimky, jsou výjimky zářivé. Ale pokouším se vytknouti obecný smysl tohoto výročního shromáždění, překypujícího obrazy, a doufám, že v tom, co pravím, nevzdaluju se pravdy. A jsou tam, nižší ještě než marnost obratného napodobení, povedené lichoty chvilkovému špatnému vkusu, obratně presentované a okořeněné drobnými perversitami, kterými malíř vykřikuje, že přijímá postavení lokajovo.

Ve Společnosti Umělců francouzských, jak jest všeobecně známo, úroveň jest ještě nižší.

Žádají mne, abych si povšímnul, že i v tomto oficielním prostředí tendence jsou podrobeny vývoji, že David nebo Vien nepoznali by v dnešních našich akademicích svoje zákonné potomstvo. Odpovídám: bylo by třeba rozhodnouti, jsou-li naši akademikové horší nebo lepší než akademikové staří — otázka jistě choulostivá. — Ale chci poslechnouti optimistů (a rád bych se spokojil jejich důvody, abych se uklidnil!) a připustiti s nimi: že hlupci zavalující Nezávislé, lenivá massa kolem několika jasných světelných gest, nikoho neoklame; že zatvrzelost pointillistů jest na konec užitečný příklad důslednosti a pevnosti a že jejich díla jsou při všem zajímavá; že pomlouvači lidské sochy dají se omluviti a snad ospravedlniti vším, co jest surové ve společenském životě, nízké v současné duši, a „amorfisté“ vším, co má hnusného vyučování ve Škole, že jedni i druzí zasluhují našich sympatií jako původcové nutné revolty; že napodobitelé Společnosti národní vybírají si dobře svoje vzory a že vytrvalými pracemi připravují se na veliké realisace umělecké . . .



CLAUDE MONET.
PLAGE D'ETRETAT.

Souhlasím, budiž. Vykládá se mi tak zmatek umění. Ale jediný bod mne jen zajímá: přestane-li tento zmatek? Kdy? Jak unikneme této strašné záplavě malby, vlně stále rostoucí a ve své všeobecnosti stále méně významné? Jest příliš patrno, že smysl umění jest strašně kompromittován za našich dnů. Úcta ke knize jest ztracena stejně jako úcta k obrazu. Řada umělců odpírá s hnusem vystavovati v těchto tržnicích, kterým se říká Salony, a docházíme k tomu, že proklínáme pochybný vynález tiskařský, který, když byl prve stvořil v duších lidí naivních jakéhosi druhu nové modlářství, jest nyní nástrojem k vládě v rukou prostřednosti.

Je-li v této strašné spoušti současné produkce ještě nějaké místo, zachovávající výjimečnou důstojnost, jest to zajisté Podzimní Salon. Což kdybychom zde nalezli obrodné živly, jež hledáme? Avšak nikoliv; jen jasněji ještě uzříme tu vládnouti Nepokoj, tragický Nepokoj moderního člověka, opuštěného svými starými bohy, nebo odloučivšího se od nich, nedůvěřujícího svým filosofům a učencům, proucím se mezi sebou, zmateného před divadlem vznešené nejistoty, již přiznávají jeho nejušlechtilejší umělci ve svých nejkrásnějších dílech. Mohl bych jmenovat v Podzimním Saloně více než deset obdivuhodných malířů, jedinečně nadaných, předurčených k slávě, myslil bys po prvním pohledu vrženém na jejich obrazy: proč tyto skizzy zvrhují se v kolísavé obrazy, nižší, v nichž cítí člověk, že umělec neměl odvahy, postaviti se pevně ke svojí věčnosti?

— Poněvadž tito umělci jsou z dnešní doby a poněvadž tato doba jest špatná.

II.

Ale na štěstí přílišnost zla, jímž trpí člověk, osudně vede jej k tomu, že objeví lék, jehož potřebuje. To jest stálý



CLAUDE MONET.
LA GRENOUILLÈRE.

účinek zákona akce a reakce, který vládne dějinami myšlenky. Nebylo by nám nesnadno viděti, jak vzchází u každého ze stínů, jež jsme právě podtrhli tužkou snad trochu černou, i v jádře tohoto stínu samotného světlo, které jej rozptýlí. — Stanu jen u hlavního důvodu naděje, který jsem až posud úmyslně odkládal a jenž nás utěší ze všech našich smutků.

Není-liž zjevno, že projevuje se den ze dne jasněji nejšťastnější reakce proti zneužívání obrazu rámového, sochy a sošky, které prozrazují v malbě i v sochařství u umělce totéž egoistické stranictví, nezajímající se o dary života nebo neznající jich — jimž měla by býti věnována všecka tvorba umělecká — týž lenivý výběr nejmenší námahy, touž zbabělou resignaci k osudnému odsouzení díla, ohroženého svojí křehkostí, svojí osamocenosti, nedostatkem svého určení, i k úpadku slávy?

Dejme ihned pravé jméno této reakci, nejdůležitějšímu, zdá se mně, znamení, že nastává obroda v duších našich umělců: *jest to návrat k dekorativnému určení umění, který jest jeho velikým určením.* Se všech stran, opakuju, tento návrat projevuje se v touhách našich nejlepších mladých lidí, jako v pretensích těch nebo oněch, kdož s větší menší oprávněností jim předcházejí nebo je provázejí a jichž nebudu přes všecko pomlouvati, neboť mají svůj smysl a svůj užitek, přinášejíce osamoceným osvědčením pravdy to svědectví počtu, s kterým tak rády počítají naše demokracie. Všimněte si toho, a to, myslím, jest vážný fakt: *všichni* dnešní umělci talentovaní v tuto chvíli, naprosto všichni a bez jediné vážnější výjimky, projevují touhu po malbě na zdích a uchá-

zejí se o místa dekoratérů našich veřejných budov. Bylo by naprosto křivé říci, že tomu tak bylo vždy. Vždycky, není pochyby, látali obrazy na zdi, ale daleko toho, aby byli autoři těchto obrazů myslili na dekorativné účely při svých dílech, a známe — ve Versaillích na příklad — kilometry zdí, polepené ve všech barvách obrazy, které nejsou ani uměním dekoračním, ani, jest pravda, uměním vůbec žádným. Opačné hnutí jest již dnes všude patrné. Jest-li skoro všude až k r. 1890 mohli jste spatřiti, jak se prostírají na zdech Salonů dočasně, na zdech veřejných budov trvale rámové obrazy rozměrů tam rozumných, zde výstředních, konstatujete asi od tohoto data, že pod záminkou obrazů rámových podávají se nám dnes zmenšené dekorace nebo i prosté návrhy dekorací.

Jsou to nápovědi rodícího se hnutí, které se stane co nejdřív nezdolatelné, až k impulsivnosti potřeby, z níž vyplývá, připojí se, aby je řídila ve směru a podpírala, všeobecná myšlénka založená na síle a lásce, kterou každý umělec po svém temperamentu, svých silách, svých různostech bude kommentovati, rozvíjeti, znádherňovati — théma jediné samo v sobě a různé podle duchů, které je chápou.

Nedivme se tedy, že zacházejí naši hledatelé tak kavalírsky, dalo by se říci, i se svým uměním, i s obecenstvem, že tvrdošijně uzavírají se v zátiší, obmezují se na prosté nápovědi figur bez duše a krajin špatně objatých rámem; nepohoršujme se tedy nad nimi, že se odvažují vystavovati svoje náčrtky, že vydávají na veřejnost svoje blekotavé pokusy místo aby čekali, až nám budou moci ukázati hotový obraz. Všimněme si, že obraz jich již nezajímá, že jejich velmi oprávněná ctižádost směřuje výše, že nic nemá pro ně významu, pokud jim nebude možno věnovati se volně a plně svojí opravdové funkci. *Zatím* připravují svoji paletu, zasvěcují nás do svých studií, říkají nám, jaké vzácné objevy technické i osobní mají v reservě pro sněnou zoři, jaké krásné harmonie rozezpívají se pod jejich zkušenýma rukama na našich zdech, budeme-li chtíti — až stát, město, železniční společnost, majetník toho nebo onoho velkého cabaretu, vlastníci zamků, paláců, městských domů, až všichni ti, jednotlivci nebo pospolité celky, kteří mohou s užitkem chtíti, budou opravdu chtíti!

„Zatím," řekl jsem . . . Jest krajně žádoucno, aby toto období očekávání doznalo co nejdříve konce. Prodlužovalo-li by se ještě dlouho, bylo by se všeho obávati a nikdo nemohl by předvídati, na kolik let byla by odsunuta krásná doba rovnováhy a plodnosti, kterou všecko předpovídá a již netrpělivě přivolává naše touha.

Neboť, řekli jsme, že tato chvíle jest zlá . . . Spěchejme dodati: zlá jako musí býti hořká a pochmurná tajemná vigilie před svátkem lásky, slávy a radosti, aby radost exaltovala se kontrastem, i sláva a láska, až by vznícení lidé předtušili příchod vyšší bytosti, která nastoupí po nich a vystoupí na vrchol žebříku životního.

Jest v zájmu všech, a závisí, alespoň do jisté míry, od každého, aby tato vigilie byla ukrácena. Sněme o tom . . .

Není-liž to týž směr, v němž umění, rozumějíc prvním slovům pravdy, rozpomnělo se na své určení dekorativné, v kterém se mu dostane úplného zjevení? Není-liš rozumné, doufati toho? A který jest ten směr? Týž, kterým se dali po romantismu všichni velicí umělci XIX. století: jest to studium skutečnosti.

Uznejme zde, jak blahodárná byla iniciativa malířů impressionistů. Osvobodili malbu od falešných pravidel, které jí chtěli ukládati falešní mistři, zmocnili se volného vzduchu, pravdivého světla, postavili nahého člověka tváří v tvář nahé přírodě; odpravili „ušlechtilou" konvenci a pósu a předsudek „malebnosti", roztrhli černý závoj, který kladla Škola jako cosi nevyhnutelně souběžného s jasem; odepřeli, zkrášlovati, upravovati pravdu. Jimi, s počátku a dlouhá léta na jich útraty, později a velmi pozdě z jich slávy, byli jsme osvobozeni, nekonečně obohaceni. Jich zakročení, nepředvídané jich vrstevníky, kteří dlouho jím byli užáslí, bylo v tom, můžeme se dnes o tom přesvědčit, že na vzdálenost fakta řadí se do svých plánů připravených předcházející snahou. I příklad malovati ve volném vzduchu jim byl dán Constablem, Corotem, Courbetem — a Manet, který je učil technice všech jasných tónů, zbavených lživých stínů, ukázal jim také, jak jest možno hleděti přírodě do tváře a studovati ji přímo. Monet, Pissarro, Renoir, Sisley novotařili méně, než se líbí přiznávati běžné kritice.



MONET.
MODRÝ
DOMEK.

Ale kdo novotařil kdy, přesně mluveno? Corot sám jest tak blízek Poussinovi! V pravdě impressionisté sledovali jen pohyb a směr svých bezprostředních předchůdců. Celé XIX. století jde k přírodě, ale na posledním záhybu této cesty Manet a Monet se potkali... Mýlím se: tato cesta nemá ani prvního ani posledního záhybu...

Když jsme byli zaplatili impressionistům spravedlivou daň svojí vděčností, budeme dále snažiti se o pravdu, byť ležela — ne proti nim, neboť *měli* pravdu — ale mimo ně.

Učinili v přímém studiu skutečnosti nejrozhodnější krok až podnes. Ale zůstali *před* přírodou; ačkoliv každý z nich vyjadřuje si, jak ji vidí, a ačkoliv jeho vidění jest mu vlastní, žádný z nich ji rozhodně *nezesubjektivnil*; věří všichni *ve skutečnost skutečnosti o sobě*, a zde jest ta část slabosti, kterou musí neposhybně obsahovati každé vítězství, aby po něm byla možna ještě vítězství jiná..

Příroda nemá pro člověka skutečnosti než v člověkovi.

Díla impressionistů jsou sama o sobě užitečná pozorování, demonstrativné zkušenosti. Z tohoto nádherného materiálu jest třeba nyní „něco udělat". Nestálo by to za námahu, osvoboditi umění, kdyby jeho osvoboditelé chtěli je spoutati, aby musilo opakovati bez konce totéž gesto svého osvobození.

Důkaz, že impressionism vykořisťuje pouze hmotně svoje vítězství, zabředl, jest v tom, že množí nyní marné rámové obrazy. Formuli impressionistickou rozřeďuje nesčetná řada „následovníků" a dochází s ní úspěchu; v čemž bych neviděl zvláštního neštěstí, kdyby jen tím nebyli zneuznáváni praví a vlastní umělci, vládcové budoucnosti.

„V umění jsou jen buď revolucionáři nebo plagiatoři," řekl Pavel Gauguin.



CL. MONET. PODOBIZNA L. PELTIERA.

Chtěl bych položiti toto slovo za epigraf všeobecných dějin umění. S žalostnou stálostí ukazují nám dnešní akademiky a professory, jak svádějí v pravidla a recepty formule, které jejich včerejší kolegové prohlašovali za revolucionářské, a učí tak oficielně plagiátu: a jedině novou revolucí noví geniové za cenu nejhorších han připomenou světu, že podstatnou podmínkou života uměleckého jako lidstva i přírody jest pohyb!

„Příroda jest látkou, duch jest kadlubem." I to praví ještě Gauguin, Gauguin ovšem, musím dodati, abych byl zcela věrný, kterému naslouchám já, a nevím již, co jest jeho a co mého ve formě myšlenky; ale myšlenka, které ostatně tleskám z celé duše, patří jemu a chtěl bych ji vepsati do ducha všech mladých umělcův. Rád bych je požádal, aby pochopili, že slovo Duch, pronesené takto absolutně, neznamená jen zasvěcení duchové, nález individua, nýbrž více a lépe: snahu rodového genia, samé duše lidství, vědomé si svých cílů, nebezpečí, která je ohrožují, trvání, které chce dáti svým výrazovým

syntésám. Ve své opatrnosti a ve své ctižádosti lidství shromažďuje své síly a nechce z nich ani jedné ztratiti: ve chvíli, kdy chce podniknouti nové rozhodné dobrodružství přijímá s nadšením dobrodiní nedávných výbojů za podmínkou, že je podrobí kontrole minulosti, aby nepodlehla pokušení skvělých omylů. Jsouc hotovo vyjádřiti se v jasných a přemítavých obrazech, které spojí v jednohlasném souhlase s týmiž tvrzeními jeho děti prostorem, chce nejprve, aby nebylo popřeno svými předky, a první jeho péčí jest, poraditi se s nimi.

Je-li impressionism jakoby předmluvou veliké obrody dekorativného umění, malíři budou musiti, aby mohli bez nebezpečí zmatku vytěžiti nálezy Monetovy a Renoirovy, aby se nedali pohltiti vlivem mistrů těchto nebo jim blízkých, aby se ujistili, že sledují pravdivou cestu, cestu bez konce, ale pravou, spřáteliti se znova s prvními Principy, s těmi, které způsobily vznik děl — ó Egypte, Persie, Assyrie, primitivní Řecko! — před nimiž žasne a bledne posud genius generací. Budou musiti také udržeti nebo znova navázati, aniž by tím překročili prozřetelnostní meze svého umění, styky s uměními bratrskými. Budou musit posléze, a nevím, která z těchto povinností předbíhá ostatní, zahrnouti a útěšnými odpověďmi rozřešiti vyšší potřeby, citové potřeby svojí doby: zde objevuje se jeden z nejvyšších smyslů dekorativného umění, vyšší formy umělecké nejen proto, že žádá od něho všecky jeho prostředky, aby mu je vrátilo žní slávy, ale také, a snad hlavně proto, že nevychází z žádného egoismu; umění dekorativné jest, řekl bych, *umění milující*, to, v němž každý a všichni se poznávají, jehož každý i všichni užívají, umění, jež podpisuje doba a spolupodpisuje celá vlast, které potvrzuje stav společnosti a jež slouží za měřítko mravní krásy a síly dobám pozdějším.

Jest patrno, že tato umělecká forma žádá od umělce úplné pojetí pravdy; jest dostupna lidem jen jako symbolická synthésa.(1) A tato synthésa nedá se uskutečnit, pokud duch lidský nenalezl pevný základ v nové nebo v obnovené rozumové Něze. Snad obojí objev bude současný; snad veliký básník nebo veliký umělec, nadaný mohutným geniem filosofickým a syntetickým, přinese v jediné ruce obojí vznešenou a plodnou kořist triumfálnou. — Dobude jí na *skutečnosti*, ne na skutečnosti, kterou viděli impressionisté, nýbrž na skutečnosti intensivněji proniknuté a, odvážím se říci, překonané: absolutní realism a absolutní idealism splývají, aby osvědčily jedním a týmž potvrzením totožnost zákonů, které ovládají celou přírodou i náš osud.

Vezměme slavný příklad.

Všichni mají v paměti *Balzaca Rodinova*. Hluk diskussí, které vznítilo toto nejkrásnější nebo alespoň charakteristicky nejvýznamnější dílo nádherného mistra, chvěje se ještě vzduchem a vyznívá po letech. To proto, že všecko na světě co nejšťastněji se spiklo, aby v něm označilo vzorný příklad současného umění — všecko od jedinečné osobnosti samotného Balzaca až do přebytečného davu literátů se Zolou v čele, kteří se zděsili nad arcidílem. A bylo třeba k tomu, aby se mohl někdo odvážiti takového usvědčení ze lži tak zvaných representativných duchů moderní myšlenky, nepopíratelné autority geniovy: proti falešným směrům této myšlenky, proti bezprávné bezpečnosti zodpovědných původců tolika bludů Rodin jediný mohl učiniti toto gesto protestu v jistotě, že má jediný pravdu proti všem.

Dílo jest před očima všech: — dílo tak mohutného kladu, že vyvolává, aby je přemohlo a překonalo, typy vyšších sil animálních, aby strhlo ducha až k sestupu k přírodním pramenům každé síly: k větru, k myšlence, k lásce, k blesku, ke světlu — a přece tento klad jest klad lidský, klad člověka, toho určitého člověka; rozpoznávám tu Balzaca, vládnoucího ve svojí slávě, jako tu rozpoznávám Rodina, spojujícího ve svých vladařských rukách realitu antickou s realitou gotickou ve výraz Myšlenky tohoto času.

Co znamená tedy v konečné analyse toto dílo tolik chválené a tak tvrdošíjně popírané?

Nejstriktnější návrat k principům umění nejsynthetičtějšího a nejidealističtějšího, *nejtradičnějšího* (ale bude třeba vysvětliti toto slovo) nejpoctivějším a nejdůslednějším studiem Přírody.

Rodin v tomto případě jako v každém případě uložil si říci pravdu. S péčí shledal

---

1. Pan Camille Mauclair ve svém díle nazvaném *Trojí Krise současného umění* vyložil svoje důvody, proč touží po „ustavení nového malířského symbolismu“. Neshodujeme se o elementech tohoto symbolismu; p. Mauclair žádá jich od vědy.

všecky ikonografické dokumenty, způsobilé, aby jej poučily o stavbě tělesné, rysech, postoji a fysiognomii básníkově, četl velmi hloubavě jeho knihy a zadumal se nad nimi: trpělivě studoval habitus a tělesné vlastnosti jiných Touranganů jako Balzac plnokrevných a tělnatých. Obklopen těmito dokumenty života a moha se bezpečiti, že nezanedbal nic, aby jej pronikl v jeho hluboké pravdě, vrhl se s touže statečnou poctivostí v boj o pravdu uměleckou, o harmonickou syntésu ploch chvějících se ve vzduchu. Studie se množily (myslím, že jich udělal ne méně než osm), vedouce jej k cíli, aniž se domníval proto, že jej dosáhl. A tento cíl, jaký byl, ne-li pravdivý, plný, zabezpečený výraz reality studované skrupulosně ve všech detailech a horoucně objaté ve svém celku?

A tak stalo se, že na konci této jedinečné práce nejmodernější ze sochařů podal nám jako podobu nejmodernějšího z básníků figuru antickou (řecko-primitivní, skoro egyptskou) a dekorativnou. — Může se zde, budiž to řečeno jen mimochodem, ověřiti zase jednou obdivuhodná definice, kterou vyvodil Mallarmé ze slova „moderní“: *současný všem časům.*

A nejzvláštnější karakter této figury, v jakémsi smyslu nepamětně nové, který vzbudil nejvíce pobouřeného úžasu, kdežto měl právě uklidniti všecka svědomí, jevil se ve splynutí realismu co nejvíce ověřeného se symbolismem co nejvíc básnickým. Byvši s námahou hledána ve svojí pravdě historické a přirozené, osobnost modelu neunikla umělcovi, poněvadž všecko volalo „Balzac“ — a poněvadž nikdo nemohl zmásti si tento „portrét“ s portrétem někoho jiného. Tato realistická úmyslnost jedině byla chtěná. Ale vedena do nejvyšší krajnosti tvrdošijnou a neobyčejnou silou, překonala se sama: prohloubiv výraz pravdy individuálné, Rodin dosáhl pravdy obecné; nalezl ve vzácné lidské jednotce typ celé kategorie, jejímž byla vznešeným exemplářem, a posléze i znaky, které ji vázaly s jinými slavnými kategoriemi přírodními, jichž bylo zde užito jako pomocnic a spoludělnic k apotheose člověkově. Ač balzacovské, bylo to i sfingovité, ač genius, byl to i živel; a především bylo to — přicházejíc to z pohádkového Egypta, aby nám to zjevilo krásou trvalý smysl naší chvíle, slavnostní smysl naší ponížené a bolestné skutečnosti — *dekorativné* zveličení našeho nejušlechtilejšího napětí: monumentální Kariatida Chrámu Lidské Myšlenky. — Vztýčen jako jakéhosi druhu předhoří na nejnepokojnějším náměstí pařížského předměstí, Rodinův *Balzac* snesl by — a neznám díla vyjma toto, které by zasloužilo podobné chvály — strašnou konfrontaci Genia s Davem.

A tak vidíme ve směru, jímž dalo se celé moderní umění, ve *studiu reality,* jak genius svojí přirozenou, nepotlačitelnou a nevypočtenou expansí zahajuje *návrat umění k jeho dekorativnému určení, který jest jeho velikým určením,* a přináší s hotovým arcidílem zasvěcující thema, které ve svojí širé jednotě může býti odměňováno, a poskytnouti každému talentu, každému temperamentu látku, již by mohl přehnísti znova po svém a přetvořiti podle svého karakteru. Proč bychom zde nečerpali živly rozumové Něhy, bez níž jsme všichni osamoceni mezi svými podobenci a všichni jako by sirotky? Každým způsobem živly Dekorativné Synthésy překypují v tvůrčí idei tohoto díla: totiž, že, má-li býti silně vysloven člověk ve svých zvláštnostech, které jej zjedinečňují, jest nutno, abychom cítili jeho hluboké vztahy s obecnou přírodou. A to jest sama these moje, kterou jsem vyslovil před chvílí: totožnost zákonů, které řídí celou přírodu i náš osud.

Ti, kdož domnívají se pro příbuznost tohoto umění s uměním antickým, že nalézají zde stopy archaismu, mýlí se velmi. Nepočítají se stálostí hodnoty esthetické ve všech proměnách života společenského. Neznámí umělci jeskyně Altamirské jsou *vrstevníky* — o tisíce let časnějšími — Fidiovými, který zase nemůže připustiti mezi sebou a sochaři Chartreskými propast věků, nanejvýš jen rozdíl prostoru. Poznatek archaismu jest vědecký, historický, ne umělecký. — Ale nemohu se zde déle zastavovati u tohoto detailu diskusse.

Jeden z největších umělců-realistů každé doby překonal tedy a právě svojí věrností k touze, vystihnouti silně realitu, její jevy povrchové a znova nalezl, objevil, odkryl Myšlenku a připojil se k ní.

(DOKONČENÍ PŘÍŠTĚ.)



ČASOVÉ GLOSSY A DOKUMENTY.

(JANA NERUDY SPISY KRITICKÉ: SVAZEK I.: DIVADLO. — J. S. MACHARA PRÓSA Z R. 1904-05 A SOUBORNÉ VYDÁNÍ JEHO FEUILLETONŮ. — KNIHA DEBUTANTOVA: JIŘÍHO MAHENA ‚PLAMÍNKY‘. — DENNÍK VIKTORA DYKA ČILI VELIKÁ DUŠE MLADÉHO ČESKÉHO LITERÁTA.)

Nerudovo dílo počalo vycházeti v novém úplnějším a doufejme i, správnějším a přesnějším vydání než bylo vydání první, které — váhám napsati slovo: obstaral (tak málo starosti bylo v jeho trestuhodné nedbalosti) p. Ignát Herrmann, in theoria vděčný a oficielní žák mistrův, in praxi nepietní a nešetrný kazitel mistrova díla a jména chatrnými, neúplnými a bezduchými přetisky jeho knih. In theoria — a in praxi! Ano, bez tohoto rozpolténého dualismu neobešlo se ani vydání díla Nerudova, jako se neobejde žádný český čin i přečin! Jest tak charaktericky český tento dualism: ta farizejská theatrálnost, která se dovede na jevišti a na náměstí zaklínat stokrát denně: Pane, pane — a při tom nemá v srdci a v duchu ani tisícinu té piety, kterou dnes musí míti kterýkoli průměrný filolog, jenž chce se ctí vydati dílo autora cizího jazyka, cizího národa, cizí doby, tlícího tisíciletí nebo staletí v cizí zemi!

Nerudovo dílo počalo vycházeti nyní ve dvojí paralelné řadě: první řada obejme dílo belletristické a její redakce svěřena jest zase p Ignátovi Herrmannovi, což dává právo obávati se nejhoršího; druhá řada slibuje přinésti kritické dílo mistrovo a pořádá ji p. Ladislav Quis. Volba tohoto redaktora jest šťastna. Pan Quis vydal slušně Havlíčka, doufejme, že nepodlehne ani pod tímto úkolem. Vydání Quisova nejsou, jak se u nás leckde myslí, vydání *kritická*; k tomu schází jim mnoho neprominutelných podmínek. Nejsou to vydání pořízená s tím kritickým aparátem filologickým a historickým, jak jej známe z některých vzorných edicí klassiků německých, francouzských nebo anglických, z vydání monumentálních, která jsou určena pro vědeckou práci literárně historickou a usnadňují ji tak znamenitě, vydání, v kterých nemůžeš probírati se ani jako laik, aby se na tebe nehrnulo přímo poznání za poznáním, vědomost za vědomostí již skoro z typografické a technické úpravy takového rozkošného tisku. Tedy: kritickými edicemi edice Quisovy nejsou. Ale jsou to slušné, čestné edice pro průměrného čtenáře, edice pořizované se zřejmou láskou a úctou k autorovi, a proto patrný pokrok proti posavadní vydavatelské práci naší, proti té hříšné nedbalosti a bezduché nešetrnosti, s nimiž spravovali posud naši otcové dědictví několika drahých jmen českých.

Pročetl jsem první svazek Nerudových spisů kritických, věnovaný divadlu, ale, mluveno upřímně, nadšen jsem z něho nebyl. Naopak: tíseň a stesk padal na mne z každé skoro stránky. Jest ve svazku několik míst, které spíš napovídají než ukazují Nerudu jako opravdového *myslitele* o umění, ale těch míst jest tak málo! Zavalují je výklady o literární a umělecké abecedě, činěné literárním dětem, obšírné hovory o věcech významu čistě lokálního, z nichž vyprchal dávno všechen zájem a všechna vůně. Ne že by nebyl Neruda kritický talent. Byl — ale byl dušen malostí obzoru, malicherností poměrů, žalostně rudimentérním stavem českého obecenstva i českého umění, kde pořád musilo se dokazovat, co bylo jinde v té době již samozřejmé. Nikde skoro principielnějšího a vyššího hlediska — Neruda jakoby se bál mysliti na vlastní vrub a pro sebe, jakoby se bál zaujmouti pevné stanovisko k hodnotám

mimo den a chvíli. Vychovává stále literární děti, učí, bojuje za věci samozřejmé, které jsou pouhými *podmínkami* umění: jest to v celku žurnalistika lepšího jádra. Podivná věc: Neruda, který v lyrice opravdu rozšířil český obzor v obzor evropský, zde dává se dobrovolně uzavírati úzkými českými poměry. Nenaleznete ani slova — míním kriticky principielního slova — o největších cizích soudobých dramatických básnících, kteří nesli v tu chvíli na svých bedrech rozvoj a osud dramatické poesie! Ani slova o Hebblovi ku příkladu. Ani slova o Grillparzerovi. Ani slova o Augierovi nebo o Dumasovi synovi.

Také k domácí produkci nemá Neruda principového postavení, pevných a rozhodných kriterií ideových. Jest ovšem pravda, že tehdejší produkce byla málo rozlišená posud — ale není kritik člověkem, který předvídá, uhaduje intuicí zárodky příští differenciace?

Pan vydavatel narazil v úvodě na slovo: *Lessingova Hamburská dramaturgie.* Z toho slova a pojmu bude třeba slevit daleko, daleko víc, než se pan Quis domnívá i než tuší a než by asi připustil. Bojím se, že tolik, až by slovo a termín ten staly se bezpředmětné a bezúčelné — prázdná dekorace a literární fraze.

A při tom Nerudův kritický talent probleskuje zvláště na počátku jeho referentské dráhy sem tam zcela jasně (později hasne a hyne jako vůbec se otupuje prvotní zdravá, přísná, trestající a kárající láska Nerudova k národu a zvrhuje se leckde až v lásku opičí a mazlivou: *z lásky* stává se *slabost*). Ale těmto jiskrám schází hořlavý materiál, látka, vhodné ovzduší, van širého světového větru, domácí ocenění, povzbuzení, rozdmychání.

Proto hasnou, nevznítivše duchového požáru.

Kritika, opravdová volná kritika jest genre luxusnější nad všecky genry jiné, a jest podmíněna jako každé umění opravdovými milovníky: nedaří se tam, kde jich není. Předpokládá, že země, v níž kvete, vyrostla nad utilitarism, nad účely praktické bezprostřednosti; předpokládá, že v ní jsou kruhy, které milují čistou theoretickou myšlenku literární *pro ni samu*, jako *krásný*, byť neužitečný *útvar* a rozkošnou, třebas povážlivou *hru*; které se povznesly nad hrubou užitkovou logiku, jež jako u nás po hokynářku rozumuje, myslí, soudí a zakřikuje: ale pro boha, jak se opovažujete kritisovat, vždyť nakladatel neprodá kritisované knihy . . . nebo: poškozujete autora . . . nebo: matete čtenáře.

Opravdová volná kritika předpokládá, že ze sfér národních zájmů oddělila se a usamostatnila se sféra *ryzí theoretické rozkoše umělecké a literární*, sféra volných duchů, říše kouzelné radosti ze hry a pro hru citovou myšlenkovou, říše bez tlaku, tíhy a tísně. Jen v takové sféře může vzniknout a žíti dílo ryzích kritiků jako jest Sainte-Beuve, kapriciesných do rozkoše, odvážných až do cynismu, zvídavých a hloubavých až do mystičnosti.

Ale ani kritika bojovná a umělecky zásadní nemá u nás podmínek bytí. Předpokládá cosi, čemu se příčí na nůž ten český dualism, o němž jsem mluvil na začátku těchto řádek. Volnost myšlenková jest nám něco, co se tiskne v novinách, lepí na rohy, vykřikuje třikrát denně muezíny se všech papírových věží: ale srdce lidu toho jí nezná. Papírová dekorace, nic víc. Zkuste říci jen svoji myšlenku a uvidíte. Kolik stran, (a který Čech není ve straně?) tolik katanů a katánků . . . třebas pokrokových a volnomyšlenkových.

A tak zjev Nerudův, kriticky založeného ducha, kritického talentu, který se otupuje předčasně a obrušuje a měkne, slábne a chabne a zmlká naposledy, jest a bude ještě dlouho asi typickým osudovým podobenstvím v této zemi nezralé k vysokým rozkoším literárním a uměleckým.

*

U Grosmana a Svobody vyšla nedávno sebraná *Prósa* J. S. Macharova, psaná do „Času“ v letech 1904-05 jako osmý svazek jeho celkového díla feuilletonistického. Myšlence, vydati souborně celé jeho dílo feuilletonové, lze přáti jen zdar: jest pro něho stejně charakteristické jako jeho dílo básnické a veršové a právem domáhá se Machar pro ně plné pozornosti. Machar jest vepředen nejednou bolestnou a zjitřenou nití do díla tkaného na stavu dne a chvíle; inspiruje se impulsy, jichž do nedávna míjel s odvrácenou tváří mírumilovně indifferentní český literát; rád formuje žhavou a nejžhavější látku poslední chvíle. Slovo ‚básník‘ překládal vždy rád slovem ‚bojovník‘. Politika a politické sujety a themata jeho feuilletonů nejsou u něho planým kokettováním se zálibami chvíle a dne, lacinou daní poslední módě, jako u tolika jeho kollegů, kteří dnes veršují nebo jinak ‚zpracovávají‘ themata sociální a invektivy proti společnosti jako dvě generace před nimi veršovec nedovedl vydat knihy, aby v ní nebylo themat vlasteneckých: obojí stejně vnějškové, stejně nenutné a proto zbytečné, stejně bez hlubokého vnitřního zákonného zpříznění. Řada našich literátů soudí svým velmi dobře vypěstovaným smyslem pro umělecké pohodlí, že jest lacinější debatovat o aktualních otázkách, politisovat a diskutovat ve verši nebo v próse než dělati prostě jako

dobrý umělecký dělník dobré umělecké dílo, dobrou poesii, dobrou belletrii (mluveno po Flaubertovi); obejít vlastní umělecký *tvárný* čin, vlastní umělecké dílo, jaká radost, jaká rozkoš pro průměrného našince!

Postavení Macharovo jest principielně jiné: Machar opravdu a opravdově politicky *cítí, myslí*. Stačí přečísti si v této knize třebas jen studii o baronovi Gautschovi nebo Körberovi, aby vám to bylo jasno. Jak je to správně viděno a hodnoceno! Jaká pragmatika! Jaký znalecký poučený pohled do politického stroje! A jaké portrétové umění! Jak reliefně jest to napsáno při vší úspornosti a střídmosti slova i barvy! Jak každý tah štětcem jest správný a účelný! A jak žijí i vedlejší figury jen napověděné a ponořené v polostín, takový Halban ku příkladu! Polyhistor a rakouský hofrát, vídeňský estét a zákulisní režisér politické loutkové hry, a při tom, zdá se, nová varianta tragikomického Grillparzerova služebníka svého pána, věrného snad až do své hanby! To stojí na úrovni znamenitých Macharových feuilletonů o Vídni, vydaných před několika roky v knížce nové Krameriovy expedice. Ano, ta Vídeň! Jest tam několik stran dokonalé prósy, umělecké prósy české — z nejlepších, které máme. Prožíváte při nich opravdu dějinný *moment, dramatický* moment: básník dává vám tu tak naléhavě procítovat jeho hrůzu i krásu. Tu je kus opravdové psychologie politické, psychologie národní a kulturní. Schýlili jste se s básníkem tváří nad veliké město jako nad ohromný kotel, v kterém vrou spoutané síly, jež osvobodí zítřek; a jako páry vstávají stíny a nápovědi historické; celá minulost úpí a sténá tam, pracujíc na budoucnosti. Jaké divadlo! Jak nutí to prožít znova celý národní osud, celé národní drama! Jaký kus historické filosofie, podané bez všech odborných terminů — kus meditace volné básnické duše schýlené nad prameny dějin a života!

Ano, Machar má pravdu, cení-li tyto feuilletony stejně jako svoje verše a snad i výše. Dnes, kdy sbírají se prázdné a koženě bezduché články našich politiků a novinářů z professe — články mrtvé a vystydlé jež ve chvíli, kdy se narodily — žalostná státnická moudrost zesměšněná a ohlodaná časem (zakládají se na toto pochybné samaritánství dokonce různé „Politické knihovny") — jest radostí čísti o politice jiskrné slovo básníkovo, vykřesané z tvrdého křemene, slyšeti třepetavý signál válečné polnice, jitřního bojovného zpěvu, v chladném svěžím vzduchu pod blednoucími hvězdami. (Tím dojmem na mne působí nejlepší strany Macharových prós.)

Stejně šťastný jest Machar v ostatních svých rakouských sujetech.

Třebas jeho Grillparzer — jaký znamenitý portrét! Myslím, že ho Machar podceňuje jako básníka („Libuše" jest hluboké drama, třebas jinak Grillparzer byl vedle Hebbla jen dramatický *elegik*, cosi již rozpolténého a podrytého), také jeho vnitřní trhlina vězela hlouběji než v tom, čemu se říká *rakouská mizerie* (Grillparzer se již s ní narodil, šla samým jádrem jeho charakteru a duše) — ale to, čím k jeho bídě přispělo jeho rakušáctví, jak dokonale jest to vysledonáno a osvětleno ve feuilletonech Macharových.

Nebo jeho „Rakouská sláva" Návštěva na k. u. k. Heldenberce. A musil bych zase opakovat: jaké portrétové umění! Jak každá barevná skvrna sedí a drží a ví, co chce. Ti tři starci a jejich život v starém dolnorakouském zámku — jaké nezapomenutelné hlavy, jaká vůně doby! A celé ty dva feuilletony: jaká kulturní psychologie! Jak jemná a správná! Jak se nezamyslit třebas, čtete-li o vojácích českého původu, kteří tu mají své busty, za to, že katanovali svobodu italskou nebo uherskou. A Machar napíše jen tak mimochodem kus národní české psychologie, kus ironické filosofie našich dějin. Několik jen klidných vět, ale jaké nezapomenutelné chuti! Slovo Macharovo při vší střídmosti má náladovou a barevnou sílu — to jest zde zvláště patrno. Vedle kulturní psychologie a národní filosofie dostává se ti tak docela diskretně nádavkem i belletrie — dobré umělecké prósy české. Té prósy, která jest u nás rara avis.

•

Pan Jiří Mahen vydal knihu veršů *Plamínky*, která není bez umělecké hodnoty a bez uměleckého zájmu.

Ukazuje naši mladou poesii na typickém přechodu od lyrického impressionismu k novému syntetičtějšímu stylu. Ovšem styl ten se teprve hledá a kniha p. Mahenova má také všecky znaky přechodnosti. Kde dříve šlo o dojmovou mosaiku, touží se dnes po pevnější linii — kde dříve převládal moment a jeho závratná tůň, hledá se výraz pro složitější a pevnější útvary duše: *vůle* a její cílevědomé, programové skoro napjetí dostává se ke slovu, jako tomu již dávno nebylo. Pan Mahen podává často epiku, kterou traktuje lyricky: odtud zmatek, nejasno, nejistota.

Příliš mnoho hlasů tísní se a volá, překřikuje se ve verších p. Mahenových: jsou tu hlasy krve, hlasy podvědomí a temných sil a elementů, i dramata citová i krise myšlenkové a ideové; odtud nesnáze, jak zorganisovat tento svět příliš

mladý a amorfní skoro. Bylo by třeba praegnantní a typické formy, jakou má stará ballada se svým refrénem a jinými elementy stylového parallelismu — ale ovšem přenesené na daleko složitější duševní děje. A p. Mahen jest vskutku nejšťastnější, kde, ať vědomky, ať nevědomky, blíží se balladické formě. Nutí ho k umělecké *koncentraci*, a té jest mu na ten čas co nejvíce třeba. Jeho svět jest posud většinou v stadiu předkristalisačním; naleznete čísla, kde jedny verše překážejí druhým a ruší je; kde vedle sebe běží různé dojmy, z nichž jeden nemá síly, přezníti druhý a vystoupiti na jeho podkladě. Pan Mahen málo *hledá* slovo, *definitivní* slovo a málo věří v jeho sílu opravdu zaklinací: příliš improvisuje. Spokojuje se posud příliš často tím, že zdaleka a jen à peu près opíše svůj duševní dojem nebo stav, kde by jej měl sevřít z největší možné blízkosti, uzavřít, syntetisovat v definitivní a konečný *obraz*: nedoceňuje posud dosti uměleckého intellektu, umělecké vůle; důvěřuje příliš prvnímu slovu, jak je přinese var chvíle, neprohlédaje dosti jeho časté zrádnosti. Končí nejednou již tam, kde by mělo teprve začít vlastní stylisační úsilí: mnohé z jeho básní pokládám za skizzy, které se měly zhustiti, zkoncentrovati v definitivnější a úspornější útvary.

Koncentrace — první zákon každé umělecké tvorby, každého stylu — a vlastně zákon jediný; a poněvadž v podstatě zákon Oběti, proto tak těžko chápaný a tíže ještě naplňovaný. To jest smysl Flaubertova slova, které vidí ve stylu vlastní mravní hodnotu díla a sám autorův charakter.

V zoufalém prázdnu a temnu, v němž se zmítá naše dnešní mladá poesie, znamená hniha p. Mahenova slib, který zavazuje. Přináší látku i podmínky k uměleckému růstu, k umělecké práci; má-li to všecko dáti umělecké dílo, musí k tomu přistoupit umělecký charakter, posvěcující hodnota vykoupené tvořivosti.

Přistoupí-li?

*

Před třemi lety, pamatují se starší moji čtenáři, napsal jsem do těchto listů „kritické slovo o Konci Hackenschmidově“ — kritický rozbor nepříznivý sice panu Dykovi, ale zcela věcný, obmezený na argumenty ryze esthetické a umělecké. Nemoralisoval jsem ani pana Dyka, ani Hackenschmida, nestotožňoval jsem jeho mravní kvalitu a názor s kvalitou a názorem p. Dykovým — nic takového: zkoumal jsem jen, pokud *látku* svoji zmohl pan Dyk *umělecky*, pokud ji dovedl nebo nedovedl *zformovati* a *stylisovati*; pokud z *praemiss*, které si dal, dovedl vyvoditi *celé a zákonně typické osudy*.

Letos, když uveřejňoval jsem v tomto časopise povídku „Ironický život“, zazdálo se veliké duši našeho velikého mladého genia, že nadešel čas pomsty: nevyčkal ani, až bude práce moje ukončena, a vrhl se na ni v červencové „Pokrokové Revui“. (Pan Dyk píše tam totiž jakýsi „spisovatelův denník“.)

A s jakou noblessou, s jakou poctivostí!

Opsal čtyři věty z „Ironického života“, vysyknul summární poznámku „nemožné a absurdní samomluvy*)“ (to je celá literární kritika páně Dykova) a již ulehčuje svému ušlechtilému srdci: „*Snad chátrající rek jest zpovědí*; ale jaká zpověď! Jaký rek! Necítí už umění, ale stále o něm tlachá; netvoří už umění, ale chce je stále padělati! Varjane, jaké prázdno, jaká bída!“ atd.

Když část české kritiky (z realistického tábora) ne tvrdila, nýbrž jen nadhazovala možnost, že mravní názor Hackenschmidův a p. Dykův se kryjí, byla okřiknuta jako hrubá a neslušná a nevěcná. A nyní přichází p. Dyk sám a hodí po svém literárním odpůrci takovouto vyvršenou a bezespornou sprostotou, proti níž někdejší realistický affront p. Dyka byl nevinnou hračkou.

Nuže, je-li můj chátrající rek zpovědí, pak jest *dočista schátralý* rek páně Dykův *autoportrétem*.

Jest dále lží, že můj rek tlachá stále o umění -- můj rek jest proti Dykovu Hackenschmidovi, který tlachá o všem možném neustále a vykramařuje po hospodách své nejintimnější myšlenky, hotovým trappistou; a ta trocha, kterou o umění vykládá, jest i promyšlená, i procítěná. Jest dále lží, že padělá umění — nikoliv: pracuje jen s napětím vůle, s tajeným vzdorem a odbojem, pod stimulantem, jako pracuje dnes devadesátdevět procent literátů (a pan Dyk první!)

Nenapadá mně zde, vykládat smysl mojí povídky. Hlubší čtenář ví, oč tu jde: o čistě psychické drama vnitřního vadnutí a odumírání a o zoufalý boj proti němu — cosi, co náboženský jazyk vyjadřoval mysticky: odstoupila od něho milost boží a plnost života. Nenapadá mně také vykládat, jak toto vnitřní drama jest zoufale opravdové a dnes aktuálnější než jindy (konfesse nejmodernějších duchů to ukazují) — to všecko přesahuje zamlžený obzor hackenschmidovštiny. Jen jedno konstatuji: ukryté vnitřní drama, tichý a na povrchu neznatelný skoro, zrádný vír života jest Ironický život — to vidí dítě.

A konstatuji to pro tohle:

Pan Dyk, aby mne docela zničil, četl můj Ironický život — dopoledne o sokolském sletu. Potřeboval ten sokolský slet totiž jako — esthe-

*) Nikoliv, počestný kritiku. Samomluva ta jest správná a nutná, jak byste mohl pochopiti, kdybyste uvážil celý sebe analysující charakter reků.

tický argument proti mně. Odpoledne jde totiž na cvičiště a volá, rozumí se, rozjásaně: hle, barvy, pohyb, život, barvy (ještě jednou!), plnost života! „Jaké očistění, vyjdete-li od malicherných a nechutných liter!“ (Rozuměj: Šaldova Ironického života).

Bravo, esthetický negře! Jenže stejným způsobem mohl byste zabít nejen můj „Ironický život“, nýbrž sta a sta básníků snu, ticha a meditace, kteří nemají ani barev, ani pohybu, a nejen básníků, nýbrž i výtvarníků. Mohl byste zabít třebas Carrièrea, jenž má nepohnuté, do sebe pohroužené figury v monochromní hnědi, která naprosto nemůže konkurovat se sokolskými košilemi. Mohl jste dopoledne probírat se třebas Rembrandtovými lepty a praštit pak tím černým papírem a křičet: barvy, barvy! Chci barvy! Proč mně nedává barvy?

Já pracuje na svém Ironickém životě, nevzpomněl jsem si, přísám bůh, ani jednou na Sokoly a sokolský slet; a že někdo ode mne bude žádat, abych svojí prací soupeřil barvami a pohybem nevím s kolika tisíci Sokolů, toho bych byl nečekal ani v nejtemnější Africe.

Ale dám p. Dykovi dobrou radu.

O příštím sokolském sletu dopoledne nechť čte nějaké sokolské poema p. Fučíkovo, nebo po případě i p. Hilbertova „Falkensteina“; p. Fučík jest pěvec sokolský a pěstuje ve svých poematech racionelně pohyb, barvu i krev, a pan Hilbert není také docela odvrácen ve „Falkensteinovi“ od sokolských postulátů: pestré barvy rušný život, průvody komparsů, velké požadavky na dech a plíce atd. — zde nalezne se spíše příbuzenství kriterií. Pak odpoledne po lektuře ať jde znova na cvičiště a poví nám, jak se drželi tito autoři vedle desetitisíců Sokolů; *jim* to snad prospěje, *oni* se z toho snad něčemu přiučí, ale na mně jest taková kritika hned z předu ztracena.

— — — — — —

Jsou různé denníky spisovatelské.

Jméno denníku Dostojevského jest vzlet geniálné duše očistěné láskou a utrpením; denníku Hebblova zápas o velikost; denníku Grillparzerova hořkost duše zrazené životem; denníku Goncourtova gracie slova a radost oka. Bude-li p. Dyk takto pokračovati ve svém denníku, bude jméno jeho: obmezenectví zaslepené mstivosti.

22. VIII. QUIDAM.

•

UMĚLECKÁ KRONIKA PAŘÍŽSKÁ.

OBSAH: VÝSTAVA CARRIÈROVA A CHARDINOVA I FRAGONARDOVA. — PRVNÍ SALON HUMORISTŮ. — POSLEDNÍ OZVUKY VÝSTAVY CARRIÈROVY. VYDÁNÍ VYBRANÝCH SPISŮV A LISTŮ MISTROVÝCH.

Trojí událost výjimečné důležitosti osvětlila umělecké dějiny během posledních tří měsíců.

Byla to nejprve souborná výstava Díla Eugena Carrièrea ve velikých sálech Školy Krásných Umění.

Tyto posmrtné pocty, jimiž se dává geniovi nebo velikému talentu prostředek, jak uctít sebe sama, vyšedše z „trhů na konci roku“, pořádaných milovníky umění, vžily se již úplně, a divím se, že až posud mohly býti vyhraženy jen pravým umělcům: neboť neměli jsme výstavy Cabanelovy, ani výstavy Meissonierovy, ani výstavy Bouguereauovy. Jest třeba podtrhnouti zřejmý rozpor, jehož se dopouští Správa umění francouzských, zahrnujíc poctami po celý jich život lidi toho rázu, jež jsem jmenoval, aby jich zapomenula první den po jich smrti, zatím co připouští do nejoficielnější svatyně svojí Eugena Carrièrea, jemuž byl Institut nedobytně uzavřen? Jak lze se desavouovati patrněji? Ale Správa namítla by snad, že, zdržela-li se a nesebrala-li dílo Bouguereauovo, bylo to proto, že, slavné v obojím světě, dílo toto nemělo pro nikoho překvapení. Špatná vytáčka. Komu bylo neznámo dílo Whistlerovo, jemuž otevřela Škola Krásných umění své brány, zapomenuvši — k čemuž zajisté mohu jí jen gratulovati — národnosti umělcovy? A řekne se, že Carrière, po třicetileté neumdlévající produkci, z nichž alespoň patnáct let znamenalo evropskou slávu, jest *vir novus* v obci umělecké? Věcnou novostí, novostí bez data, novostí geniovou, ale ne *aktualitou* v pařížském smyslu slova jest spojení díla tak dlouho diskutovaného, tak zuřivě pomlouvaného a ovšem i tak vřele milovaného. Nikoli; pravdou jest, že mezi Správou krásných umění a Institutem jest v první instanci process o rozvod. V rue de Valois (1) začínají se rdít za hlouposti, které se tropí na konci Pont des Arts (2) a začínají odporovat, aby připadla jim za ně zodpovědnost. Bude zajímavo pozorovati, až kam důslednost a odvaha povedou tento stud. Zvíme to v den, kdy se položí neodvolatelně a rozřeší otázka, zda tři výše jmenovaní falešní mistři, z nichž dva ode dávna zde mají svůj byt, přejdou nebo nepřejdou z Musea Luxembourgského do Louvru.

Nenáleží mně zde mluviti od základu o umění a díle Carrièrově, jimž tato revue věnovala zvláštní a podrobné úvahy i studie. Toto dílo jest nicméně velmi blízko mému duchu i mému srdci a mám vždycky novou radost, mohu-li prohlásiti a motivovati obdiv, který jsem mu zasvětil. Spokojím se však na této stránce konstatováním, že není dnes v umění francouzském a nepochybně i v umění vůbec, bez každého zeměpisného nebo ethnického přídavku, na obzoru trvalých snah jména většího než toto, většího díla a větší my-

(1) Zde jsou úřady Správy krásných umění.
(2) Zde jest Akademie.

šlenky než tyto. Přes odpor, který znamená jen, že žije posud nepřátelská vůle a působí ve vzduchu, vůle, jejíž vliv bude cítiti ještě dlouho budoucnost, nikdo dobré vůle nemůže popříti, že pohrobní demonstrace v květnu a červnu v sálech Školy krásných umění znamenala umělecký triumf. Bude mně dovoleno, abych podal na konci této kroniky poslední jeho ozvěnu a pak abych oznámil čtenáři psané dílo velikého umělce. Vyšlo právě péčí *Mercuru de France.*

*

Také výstava Chardinova a Fragonardova znamenala svátek umění francouzského.

Chci ihned pokloniti se p. Armandovi Dayotovi — redaktorovi revue *L'Art et les Artistes* — který od let s obdivuhodnou vytrvalostí připravoval toto spojení arciděl. Nepopíratelný úspěch odměnil jeho snahu. Mohla-li býti za jiných příležitostí s jakousi správností kritisována tato adorace XVIII. století, která zabíhá, jest třeba to přiznati, u některých až v manii, tentokráte nezbývá než skloniti se, neboť stojíme tváří v tvář dvěma největším a nejvýraznějším mistrům tohoto diskuttovaného století (Watteaua stavíme, jak se sluší, mimo soupeře, i mimo čas a prostor).

Chardin — Fragonard!

Mezi těmato dvěma jmény stře se a s lahodou si pohrává celý genius, celý temperament francouzský za prvním povrchem, který častv zavedl v nedorozumění cizího pozorovatele. Chardin, toť celý náš zdravý smysl a cosi lepšího — může-li být cosi lepšího nad zdravý smysl — toť celá solidnost našeho ducha, celá naše jasnost, a cosi jiného ještě. A Fragonard toť zajisté delikátní a frivolní gracie národa nebo doby, které zapomněly na pravý smysl života, ale toť také i cosi jiného ještě, cosi hlubšího, i dokonce cosi více hořkého.

Mluvívá se o přísné prostotě díla Chardinova. Obdivují se, s odstínem úžasu poněkud impertinentního, že se spokojil po celý život — a život ten byl dlouhý — 1699—1779 — malovati zátiší, štíty, dekorativná panneaux, napodobení bas-reliefů, portréty, scény z domácího života. Podivujme se spíše s úžasem pod jeho štětcem tomu, na co nenapadne většině z nás ani v přírodě se zahleděti; žasněme nad naší polovičnou slepotou: tento skromnější cit přivede nás do postoje příznivějšího pochopení. Není to ten rendlík nebo onen hrnec na maso, ta zástěra služčina nebo ona bota podomkova, co zajímá Chardina. Co v nich vidí, jest právě to, čeho my nevidíme. Formy mají význam v jeho zraku a v jeho duchu potud, pokud modelují a modulují světlo. A nevím, stará-li se zvláště o psychologii interieurů, v nichž jeho hospodyně čistí červenou řepu, nebo drhnou kastroly právě jako o karakter osob, které mu sedí k portrétům; ale jest v jeho zátiších ta psychologie jako jest v portrétech charakter: *poněvadž jsou ve světle.* Stačí, abyste je tam viděli, uměti čísti to veliké přirozené písmo vztahů mezi všemi a uměti je přepsati, abyste je suggerovali. Nikdo v tomto umění nepřekonal Chardina. Vyrovná se v tom všem Holanďanům vyjma jediného, s nímž nelze srovnávati nikoho; Rembrandt jest světlo připojené k světlu. Ale Chardin prostředky, jež lze snáze ověřiti, a v mezích užších, dovedl podati diskrétní život věcí, božské tajemství života nejponíženějšího a zde, jak jsem řekl, zdravý smysl francouzský, jasnost francouzská dostávají u něho zvláštní přízvuk: Chardin jest malířem mlčelivé féerie neoduševněného světa.

Jaké ovzduší prosté vážnosti, pokojné a mocné čestnosti dýchali jsme v galerii Petitově mezi zdmi ozdobenými díly tohoto mistra tak hluboce označeného svým datem a přece tak blízkého nám! Blízkého nám i umělcům, kteří rozradovávají dnes náš zrak tím mistrovstvím harmonií, tím bohatstvím látky, které by byly učinily ze Chardina sympatického svědka impressionistů, ne-li jednoho z jejich předchůdců; ale jak vzdáleného naší doby, toho hluku a toho zmítání se, v němž nemůžeme říci, že žijeme, ačkoliv tudy probíhá náš osud — on, kouzelník klidu, dárce myšlenek tišivých, milovník umění pracovitého a pokojného! Neočekává se ode mne zajisté, abych popisoval tyto obrazy popularisované většinou reprodukcemi a z nichž veliká část byla ryta díky Lépiciéovi Suruguem, Lebasem, Magnolem a tolika jinými dobrými umělci druhého řádu. Není snadno ostatně činiti výběr v díle, v němž všecko jest vynikající a které se nedělí v období a v různé způsoby. Jediná označení období v dráze Chardinově poskytují nám postupně genry, jimž se věnoval. Bylo mu víc než čtyřicet, když namaloval svůj první portrét a když byl debutoval zátišími, ovocem, květinami, genry. Později zmocnila se ho záliba k pastelu a Chardin provedl touto technikou některé z nejlepších svých portrétů. Vybrat... ale co? *Benedicite* nebo *Ženu drhnoucí nádobí? Meloun* nebo *Cibule* nebo *Křišťálové sklenice? Dítě hrající v karty* nebo *Malující opici? Muže dmychajícího v oheň* nebo *Dobré vychování* nebo *Pradlenu?* Portrét mladého Lenoira nebo portrét syna klenotníka Godefroida nebo vlastní portréty mistrovy? Jeden z nich, slavný mezi všemi, realismu tak pozorného, ukazuje nám umělce sestárlého, se šátkem ovázaným kolem hlavy a s jiným přehozeným přes ramena, s velikými brýlemi na nose: pohled jde přes brýle a ryje se nám v tvář; přimhouřené obrví prozrazuje duši podivně ostrovtipnou a zlomyslnou, plnou zkušenosti s jakousi nedůvěrou a přece ne bez krajní prostoty.

Nebylo lepší rady, která by se mohla dát v této době mladým umělcům, než rada tohoto umění vážného s něhou a finessou, v němž se chvěje duše národní a které, měšťanské a přece aristokratické, byla svojí novostí mlčelivým, bezděčným a šťastným protestem proti skvělým lžím: toto připomenutí pravdy zachovává neustále svoji aktuálnost.

Fragonard pozývá nás k rozkoši stejně nezniknutelně jako Chardin ke cnosti a oba dva k obdivu — a opravdu, musíme povolit jednomu i druhému. K čemu jich srovnávat? Jsou jedineční, každý v říši, v níž vládne. Nic nezdůvodňuje bázeň, že by mezi nimi mohla vypuknout nejmenší kolise, nic nemělo ani dopustiti, aby se setkali; jsou-li z téže doby, bydlí na protivných pólech lidské myšlenky nebo lidské citovosti, a osud udělal šílený vtip, když vedl k Chardinovi Fragonarda na počátku jeho dráhy, hledajícího mistra: ale mladému muži nelíbilo se u mistra „Počestné krásy“ a na konec dal se přijmout do atelieru Boucherova, kam jej volaly hlasy nepřekonatelného vnitřního zpříznění.

Přes to — a ačkoliv „nemůže být Boucherem, kdo by chtěl“ po slavném slově Davidově — znamenalo by zneuznati Fragonarda, kdybychom kladli slávu jeho do úrovně slávy Boucherovy. Jich směr jest patrně týž, ale jak nestejny jsou jich přednosti umělecké! Distance jest taková mezi nimi, že nesmíme trvati na paralele mezi nimi, nechceme-li uraziti rozkošného malíře *Přísahy lásky* nebo *Pronásledování*. Nikdo z nich není čistý, beze sporu, ale erotism Boucherův jest hrubý, triviální a plebejský vedle graciésní smyslnosti Fragonardovy.

Zanechme všech vzpomínek a snažme se pochopiti a milovati jej, jak se jevil našim zrakům v nezapomenutelné výstavě ulice de Sèze tento malíř radosti a rozkoše. Co jest nutno nejprve viděti a vyjmouti, jest jeho výjimečná hodnota jako umělce výtvarného, jako malíře. Snad proto, že dává trochu mnoho místa pittoreskním přídavkům, že inscenuje tak silně erotickou erudici, přehlíželi podstatné přednosti Fragonardovy? Jisto jest, že byl malířem, především koloristou, stejně mohutným jako rozkošným a nad to ještě obratnějším. Jest třeba sestoupiti až do naší doby až k Renoirovi, abychom nalezli soupeře tomuto plastickému pěvci ženského těla. Člověk, studuje-li jej, váhá, má-li definovat tóny, jež objevil v pablescích živé a vzrušené pleti a dovedl podati, mezi těmito epithety, jichž zneužívá se již tolik v kritice: ze slonové kosti, nakrové, ambrové atd. A tato epitheta, vypůjčená z jiných oborů, suggerují velmi slabě, co vidí a co vyzývá zrak v těchto hrdlech dětských žen, v těch ramenech s jamkami, v těch kulatých plecích, v těch rozzářených tvářích. Ale celkové upřímné nahoty Fragonardovy nemají gracii jeho obnaženin, jeho dekolletáží. Přihází se mu i tak v *Toiletté Venušině*, že přežene přes všecku míru tu nebo onu kost nebo úd, jakoby si vzpomněl tehdy, že kdysi studoval Michel-Angela, jakoby zapomínal, člověk jest v pokušení říci, že jest Fragonardem.

A opravdu, před strašným zázrakem přírody odhalené bez zámik Fragonard potřebuje zapomenouti onoho a připomenouti si toto. Velikost chybí tomuto okouzlovateli. Smysl věčnosti, který zjevuje nahá postava bez data časového umělcům všemohoucím, chybí tomuto svědkovi prchavé chvíle, tomuto malíři doby kouzelně umělé, kde každý a zvláště každá dávala jen překvapena viděti své styky s minulostí a s budoucností i s celým rodem lidským a dýchala v chimerické dekoraci jakoby ve svém přirozeném ovzduší.

Fragonard *objevil* tento *vynalezený* svět. Říká jeho rozkoše Přiznává jeho křehkost.

Nemohu zabrániti si — podivuje se takové *Houpačce*, takovým *Allegoriím*, onomu *Polibku lásky*, onomu *Nebezpečnému polibku* a *Polibku úkradkem* a tolika jiným Polibkům hravým, upřímným, vášnivým, které si přísahají věčnost a znají přece, co je čeká zítra — a neslyšeti, jak zvučí v mé paměti ta nebo ona stará óda Horacova nebo Lamartineova zpívající s resignovanou melancholií krátký osud erotických věčností. V poesii i v malbě jest to skoro týž přízvuk, který vzlétá i hyne. Fragonard neplatí za hlubokého a nesnaží se o hloubku; bránil by se spíše proti ní. Ale tato záliba v povrchnosti jest tak málo logická v této duši tak delikátní, že člověk jest v neodolatelném pokušení, aby viděl zde konvenci učiněnou se sebou samým jako opatrnost, kterou jsme si jednou pro vždy uložili k bolestné skutečnosti — a to zde jest bolestnější nade vše. Jak musí býti rozčarování blízko duši, kam radost nepřipouští se leč pod maskou smluvené lži!

*

První *Salon Humoristů* jest zajímavé datum v dějinách, napsané před naším zrakem: občanské právo skoro úředně postoupené lehkému umění, které dlouho podrobuje se krátce trvajícímu zvuku, výbuchu smíchu, vtipnému slovu, posměchu více méně krutému.

Karikatura — nebo humorism, jak se nyní říká v Paříži, ne právě přesně — jest jen zřídka a za podmínek velmi obtížných uměním. *Sem* jest karikaturista a není umělec; *Gavarni* jest umělec a vedle toho zůstává karikaturistou; *Daumier* přenáší se celou vznešeností svého

výsostného genia přes tento genre jako přes každý genre: jeho smích jest ozvěnou smíchu Rabelaisova a nikdo, myslí-li na Rabelaisa, nemyslí na karikaturu. Jest karikaturistou *Goya?* A *Callot?* A *Hogarth?*

Všeobecně mluveno, hodnota tvárná a mravní dosah díla spolupracují a posilňují se navzájem. To jest patrno na umělcích a karikaturistech, které jsem právě jmenoval. To zjistiti a ověřiti při moderních pracovnících, jichž jména jsou napsána v katalogu tohoto Salonu, bylo by ještě zajímavější.

Abych vzal z nich jen dva, dva z nejslavnějších, *Willettea* a *Léandra*: každý ví, že první z nich jest malíř, jedinečný dědic mezi námi mistrů XVIII. století. Nevím, zda základně francouzské vlastnosti jeho talentu připouštějí u něho obecné, evropské, mezinárodní pochopení a ocenění. Ale jest i „všeobecný" umělec v autorovi *Farce, Domine*, kreslíř, který poznamenává svojí šifrou svoji dobu, kolorista, který vybírá a rozvíjí themáta svých harmonií. A jest v něm také *moralista*, třebas toto slovo ponoukalo k smíchu, užije-li se ho na toho, kdo často a rád podepisuje se *Pierrot*. Veřejný intellekt jest tak slovíčkářsky obmezený! Nerozumí diskrétnímu jazyku, kterým mluví hlubší polohy duše. Tak zneuznal moudrost, původní hloubku Banvilleovu, poněvadž tento veliký básník nebyl pedantem. A stejně vede se Willetteovi. Nedělá si z toho ostatně naprosto nic. Všecek volný svojí myšlenkou jako svojí fantasií i rozmarem svého umění rozšiřuje, prohlubuje den co den svoji říši a s touž veselou původností, s týmž mládím illustruje zdi, když byl dříve illustroval časopisy, jako umělec, kterému jest možno činiti nejednu výtku, budiž, ale tyto výtky budou se mu musit činit stále, neboť zůstane. — Obávám se, že jest třeba s větším spěchem mluviti o Léandrovi. Má mnoho obratnosti a ví mnoho a často přistihneme u něho velmi vysoké zájmy; má esprit, má veselost. Až posud nepostřehl jsem však v jeho kresbě ten druh dobrého logického šílenství, ten ovládnutý vzlet, který označuje umělce; osobnost netryská ani z jeho myšlenky, ani z jeho faktury, a nevím, že by Léandre dal do služeb veliké věci, s níž se ušlechtile stotožnil, svoje nepochybné, byť omezené, krotké a podružné dary.

Není tomu jinak, spěchám to dodati, i u ostatních humoristů, sebe význačnějších, kteří v křišťálovém paláci na Polích Elysejských sebrali čtrnáct set děl, před nimiž obecenstvo se smálo, s větší menší prostoduchostí. Abych řekl pravdu, tento první Salon (bude následovati mnoho jiných, instituce ta má pevné základy), byl velmi nestejný. Připočtěme mu za zásluhu, že byl nový a musil překonávati překážky, které se zvláště při tomto genru zmnohonásobňují. Se všemi svými nedostatky Salon humoristů byl opravdu zajímavější a významnější než Salon Umělců francouzských a Společnosti národní. Pouze že, jak již genre jeho jej k tomu skoro předurčoval, jeho zájem a jeho význam zdají se býti často cizí každé esthetice. Jde tu spíše o éthiku a často i o politiku. Jest daleka naděje, že příští rok bude možno učiniti přísnější výběr a spojiti před naše zraky jedině vzácné doklady toho genia smíchu, který má tak krušný život...

Cizí umělci přispěli do tohoto salonu zcela patrně. Chvály obecenstva i kritiky dostalo se nejen mým krajanům jako jsou pp. Benjamin Rabier, Caran d'Ache, Dethomas, Devambez, Dillon, Dorville, Forain, Hémard, Huard, Lourdey, Métivet, Mirande, Morin, Naudin, Neumont, Petitjean, Rudignet, Sem, Villon, Welly. Byli obdivováni i Reinicke, Roseler, Olga Morganová, Sluiter, Capiello, Walter Crane, Cecil Aldin, Rackam. — Zastavil jsem se před *Promenoirem* Ferdinanda Michla, Pařížana z Prahy.

*

A jak jsem napověděl na začátku, vracím se, dříve než skončím, ke Carrièreovi. Neboť jest mně těžko utěšiti se z definitivního uzavření jeho výstavy, kde poprve byla nám poskytnuta možnost, oceniti v imposantním souboru ne-li celé dílo (k tomu scházelo ještě mnoho) milovaného umělce, alespoň dostatečnou a charakteristickou jeho část. Ale není definitivné uzavření tohoto prvního souboru svědectví genia, který nebyl plně pochopen svými vrstevníky, přes všechen entusiasm, který budil: v budoucnosti, kterou nenáleží nám odhadovati, dojde k souborům novým a větším. Po mši na konci roku mše na konci století. Povaha díla Carrièreova, položení této myšlenky „mimo čas a prostor", této myšlenky, jejíž výraz obírá se jen podstatou životní stavby a odvrhuje náhodné detaily doby i místa, učiní z těchto obrazů, jinak přece tak věrných pravdě a v nichž nic není z fikce, současníky pokolení, které si nedovedeme ani představit. Vším, co si zachovají tato pokolení nejhlouběji i nejvýše lidského, poznají se v matkách i v dětech, ve velikých tvářích plných myšlenek, jež maloval Carrière s celým svým božským intellektem i božským srdcem.

Polibky — kolik obrazů v díle Carrièreově nese toto jméno! A stejně říká se o díle Fragonardově — rozpomínám se na to ze zcela náhodného setkání těchto dvou jmen v obsahu této Kroniky. Ale každé sblížení těchto dvou jmén ihned je rozděluje a vrhá je na sám konec protivných snah, které ztělesňují. Fragonard odtam-

tud klopýtnul až do parfumovaných kloak, kam namáčí štětce Boucher. Ale ani se strany, kde stojí Chardin, nevzlétá Carrière. Ne že by neměl uměleckou a mravní poctivost a bezpečnost znamenitého starého dobráka. Ale tajemství, nad něž chýlí se Carrière, jest mnohem hlubší a dýše z něho vstříc více plamenů, tragičtějších her, méně předvídaných a víc objevujících, bohatších světly i stíny, a cesta, kterou se nese mistr *Divadla lidového* a *mateřství*, utíkaje od malíře *Houpaček*, vede spíše k umělecké kapitole, s níž před chvílí odepřel jsem srovnávati kohokoliv — není to tedy ani nyní srovnání, co navrhuju — k *Poutníkům do Emaus* a k *Noční stráži*...

Svazek *Spisů* Eugena Carrièrea, který právě vydal Mercure de France, byl nutností. Ačkoliv jsem, všeobecně mluveno, nepřítelem pohrobního roztahování listů určených důvěrným přátelům, a přes to, že se nyní tak křiklavě zneužívá těchto publikací, cizích každé literární myšlence, vítám s vyjimečným entusiasmem tento svazeček. Ostatně dalek toho, aby byl složen výlučně z listů. Z dobré třetiny byly tyto strany určeny svým autorem veřejnosti: předmluvy, proslovy, odpovědi na interviewy, přednášky, studie o některých otázkách filosofie přírodní nebo umělecké. Ale ani listy jeho nepatří výlučně těm, jimž byly adressovány, a jest správno, že byly sebrány a uveřejněny, poněvadž tento veliký duch v podstatě a neustále generalisující nezastavil se nikdy u prchavého detailu některé okolnosti, leda aby nalezl v něm nový důkaz *vesmírnosti všech vztahů*.

Není mně na neštěstí možno nic uvésti z této knihy, dnes na konci tohoto článku, snad již příliš dlouhého. A pak: bylo by třeba citovati všecko z této knihy, v níž naleznete podstatu jednoho z největších a nejlepších duchů všech dob.

Čtěte!

Jsou to roztroušené kameny moderní Bible: čtěte a uvidíte, že nepřeháním. Chtěl bych, abych mohl položiti tuto knihu do všech knihoven, do knihoven lidových hlavně a ještě více do police, kam každý mladý muž řadí své zamilované knížky...

CHARLES MORICE.

•

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Dne 27. září otevře „Manes“ *velikou výstavu moderní francouzské malby v XIX. století* ve svém výstavním pavilonĕ pod Kinskou. Výstavou touto realisujeme dávnou vroucí tužbu svoji, podati Praze přehled vývoje moderní francouzské malby, vlastní základy moderní malířské kultury. Hlavní kadr naší výstavy tvoří přirozeně zástupcové hnutí označovaného *impressionismem*, vlastní dovršitelé malířské kultury oka a podloha všeho dalšího výtvarného vývoje pro budoucnost; tak jsou ve výstavě naší zastoupeni *Manet, Renoir, Monet, Cézane, Sisley, Pissarro, Morisotová, Cassattová* i bezprostřední předchůdce impresionismu, *Jongkind*. Z duchů stojících mimo každou školu nebo skupinu, kteří svými tvůrčími činy předjímají podstatný charakter celé moderní tvorby, podařilo se nám získati *Daumiera* a *Monticelliho*, i velikého klassika modernismu *Degasa*. Z druhé mladší generace impressionistické jmenujeme *Maufra*. K impressionismu řadí se skupina novoimpressionistická, z níž přináší naše výstavy ukázky předních a nejlepších představitelů *Signaca, Crosse, Luce, Van Rysselberghe*. Samostatné místo uhajují si výrazné hlavy moderní *Forain* a *Raffaëlli*. Zvláště hrdi jsme na ukázky, které můžeme podati ze dvou geniálních tvůrců moderních, *Gauguina* a *Van Gogha*; tento znamená největší soudobé ingenium ryze malířské, onen krásnou logickou snahu o veliké umění plošné a dekorativní, umění plné síly a stylové kázně; i někdejší přítel Gauginův a člen školy Pont-Avenské *Bernard* jest zastoupen v naší kollekci. Nejmodernější snahy intimistické umělců, toužících vložiti do díla svého vedle schopností ryze visuelných i prvky citové a náladové, představují díla *Vuillardova, Bonnardova, Rousselova*. Tento celkový vývojový proud doplňuje ještě několik malířů buď významu méně typického nebo náležející generaci nejmladší, jako zajímavý *Pierre Laprade*. Výstava tato znamená, můžeme říci klidně bez chlubné samochvály, kulturní a umělecký čin nevšedního dosahu; mnohem silnějším společnostem německým nepodařilo se přes všecko úsilí realisovati tak plně takovéto souborné výstavy. Že výstava naše má mezery a někde bolestné mezery, není nás ovšem tajno — byli jsme na ně však připraveni od první chvíle, kdy jsme pojali svůj plán. Francouzská malba stala se dnes klassickou a jest hledána všemi sběrateli i musei evropskými i americkými a den ze dne jest obtížnější, dostati díla tato výpůjčkou, byť na čas sebe kratší, do cizího neznámého města.

Informační studii o vývoji moderní francouzské malby, pokud jest zastoupena v naší výstavě, napsal *F. X. Šalda* a vyjde jako úvod ke katalogu této výstavy.

•

Po nešťastném Havlíčkovi, jehož falešně ztypisoval a bídně modeloval pro Kutnou Horu Strachovský, přichází na řadu F. L. Rieger. Za veliké slávy a řečnění mu odhalili první pomník nad

Hořicemi. Žurnalistika zdůrazňovala čin sám, ale nikomu nenapadlo, aby zkoumal, je-li veliký muž oslaven velkým činem. Bez kontrolly celého národa postaven tu památník, jehož umělecká cena je podprůměrná, banální obelisk s pseudomoderní výzdobou, která s architekturou se neváže a k celku nepřiléhá. Tak tu bude státi třeba staletí jako doklad ubohých poměrů našich a cizinci bude vyluzovati útrpný úsměv na líci. Původcem památníku je c. k. Hořická škola. Je již tak dosti zdiskreditována svými výtvory a přece ještě přináší nový lístek do věnce své slávy. Hořičané darovanému koni ovšem na zuby nehleděli, ale zapomněli úplně, že, zvou-li celý národ k odhalení pomníku, povyšují ryze lokální podnik na širší basi a dle toho měli si i v ohledu uměleckém uložiti zodpovědnost větší. Že tato mohyla Riegra rozhodně neoslaví v budoucnosti, v tom nám dá sama příští generace Hořická za pravdu. G.

*

Nové zvony. Z obecenstva ví málokdo, co umění je skryto v dubových stolicích venkovských zvonic, v nepřístupných sanktusových vížkách a ještě nepřístupnějších báních radničních a zámeckých věží. Visí tam ušlechtilé výtvory zvonařů všech dob, od gotických, podlouhlých až po široce otevřené barokní zvony a vedle nich ojediněle práce nynějších jich nástupců, zvonařských průmyslníků. Pozorujte rozdíl mezi těmito dvěma druhy a uzříte i tu propast, která zeje v 19. století ve všech oborech uměleckého řemesla mezi historickými památkami a repraesentanty dobového vkusu dnešního. Jaká bohatost forem dříve, jaká láskyplnost a pozornost k dílu, jaká bohatost motivů a dokonalost ve zpracování, jaké umění v dekoraci a obratnosti v jejím umístění: ucha zprvu hladká, pak stočenými provazci zdobená a všelijak rýhovaná, pak měnící se v masky zbrojnošů, žen nebo andělů; koruna zprvu jen pro umístění legendy v krásném, dekorativním písmu ostrého rázu, později vlys zdobený reliefy náboženských výjevů a allegorií nebo opásaný rostlinným ornamentem a grotteskou vysoko plastickou; plášť zprvu hladký, oddělený jen pádným oblounem od vyhnutého věnce, pak již místo příhodné pro uplatnění modelérské schopnosti drobného řemeslníka, pro dlouhé nápisy se znaky a emblemy a pro vroucně pojaté, vypouklé postavy svatých a světic! Prohlížejte je postupně, jak se mění celý tvar, jak se šíří trup a ohrnuje ret zvonového ústí, jak stylové umění je tu celé, ve svém duchu i povrchu ztělesněno a jak přes to hudební nástroj zůstává tu účelem a zvuk vedoucím cílem řemeslného díla! A nyní srovnejte ubohé výtvory zvonařů z doby, kdy tradice vyhynuje a řemeslo se stává průmyslem, asi od let 1840-tých. Uzříte formy schematické, lácí jednoho kadlubu podmíněné, uzříte povrch pláště soustruhovaný, jak jen stroj právě umí, stejnoměrně a bez úchylek, uvidíte reliefy svatých špatně modelované a řemeslně odlité, uzříte písmo nedekorativní, jakého užívá 19. století dle předpisu a školských pravidel. Bez dlouhého poučování napadne vám, jak jsou ty kusy neživé, jak jsou odporné svou vyzývavou hladkostí a tovární šablonovitostí vedle svých soudruhů, nad nimiž přeletělo několik set let a od zvoníků bez výminky slyšíte stesky, jaké jsou to produkty nepevné a jaký mají zvuk nedokonalý.

Co tím chci říci? Chci i na tomto poli dokumentovati příkladem, o čem se v této rubrice již několik let píše: že moderní průmysl, zachvátiv umělecké řemeslo, vzal nám vše a nedal ničeho nebo jen málo. I zvonům, jež často tvoří jedinou uměleckou součást venkovských kostelů, vzal jich krásu a ušlechtilost a dal jim tovární marku láce a náhražkového materiálu. V pravdě moderních zvonů není vůbec. Naopak: zřizují se ohromné továrny, v nichž se lijí současně zvony vedle děl a obrábějí na egalisačních soustruzích jako roury. A přece se jich doba dosud nezřekla, dosud jsou potřebné a užívány. Snad až jim čas a změněný život přinese nový úkol, až budou vyzváněti příchodu nových lidí, najde se i nový zvonař, který popelku povznese na její bývalé čestné místo. G.

*

Městská rada Pražská vypisuje soutěž na skizzu mosaikového obrazu, který sloužiti bude jako hlavní dekorativní výzdoba středu hlavního průčelí representačního obecního domu u Prašné věže v Praze. Podrobné podmínky této soutěže, jejíž lhůta končí 31. říjnem 1907, vydává kancelář stavby v Eliščině tř. č. 6.

*

LISTÁRNA REDAKČNÍ.

S gentlemanem p. St. K. Neumanem vypořádal jsem se v „Rad. Listech“ ze 14. t. m.; odkazuju tam svoje čtenáře, kteří se zajímají o věc. — *Disciple*: Díky!



E. MORISOTOVÁ.
PŘI ČAJI.





CAMILLE PISSARRO.
TRH V DIEPPE. (PŘI ODPOLEDNÍM SLUNCI.)





M. CASSATTOVÁ.
DÁMA S PSÍKEM.



ALFRED SISLEY.
■ PO ZÁTOPĚ. ■



ALF. SISLEY.
PRŮPLAV NA
LOINGU.

CHARLES MORICE:

O MODERNÍCH PODMÍNKÁCH KRÁSY: ZÁVĚRY.

(DOKONČENÍ.)

Zjistiti to, má pro nás základní důležitost. Zadržel bych zde čtenáře, sleduje toto poznání až do posledních jeho důsledků, kdybych se neobával, že překročím skromné meze této Essaie. Jedno jest zřejmé i tak: jedině od studia přírody smíme všecko doufati za podmínky, že se nezastavíme na pokožce věcí a že hledáme v jejich hlubinách důvod, který váže každou z nich k universálnosti života a v universálnosti odhaluje nám určení jako původy každého individua.

Jiné příklady přiměly by poklcknouti před touto samozřejmostí v radosti, že dotýkají se konečně pravdy, duchy nejvzpurnější ve chvíli, kdy by ukázaly, jak tato Jedna Pravda jest, dovoleno-li tak říci, eucharistická, *celá* každému duchu a *podle* potřeb každého ducha: jaký nevyčerpatelný pramen naděje již od dneška v uskutečnění krásy, až básníci a umělci pochopí!

Cézanne, Gauguin, Carrière . . . hle tři duchy zvlášť různé. Mezi oběma prvníma a posledním zdá se zvláště na první pohled, že jest přetržen vztah. Ale to jest klam. Paprsek tohoto trojího světla padá na prisma ze tří velmi různých bodů a přináší nám jasy, které rozlišují jejich barvy. A všichni

tři, Cézanne, Gauguin, Carrière, aniž by snad měli všichni stejné vědomí tohoto hlubokého zpříznění, jsou vázáni těsnými pouty duchové krve s Rodinem. Tak bude je viděti a souditi budoucnost. — Nebude proto snad bez užitku, připojí-li se zde příklad jejich k příkladu Rodinovu.

Cézanne postaven jest před přírodu jako otazník. Všecko, čemu jej naučili, spěšně zapomněl. Ale naučil se, čemu se neučí nikde. Ví velmi mnoho. Ale poněvadž nepřijal bez kontroly žádné lekce, zůstal velmi naivní, a zdá se, že jím byl vždycky, a nikdo nemůže v celé jeho dráze označiti okamžik, kdyby byl musil dobývati té „nevinnosti ducha“ [1]), která jest osobní styl.

Co činí však osobnost jeho stylu? Jest osobnost ta celá v harmoniích, které mu jsou vlastní, a v krajní, heroické upřímnosti, kterou přináší, aby podal poctivě předmět svého zření? To jsou činitelé jeho originality; nesmí se zapomínati v Cézanneovi ani na krásného pěvce ani na velikého poctivce (přenechme jeho pomluvačům zodpovědnost i brzkou lítost jich bludu); neznali bychom však nicméně jeho skutečnou visi a pravý důvod jeho bytí i malování, kdybychom nevěděli, do služeb které širé myšlenky dává i své skrupule, i své vlohy. Jest dvojí moment v každém díle Cézanneově. Nejprve poníženě, pokorně studuje přírodu samu o sobě pro sebe a za cenu krajní tvrdé práce obdrží od svého štětce přesný opis toho, co vidí jeho zrak. Došla-li k tomuto bodu, největší většina malířů pokládá svoje dílo za ukončené. Cézanneovo dílo však teprve začíná. Na témže plátně, na němž realistická malba vykonala poctivě vše, co mohla, idealistický malíř nyní přijde ke slovu; obraz přírody se oduševňuje, *dojem* dostává smysl *dekorativný*. — Rozumí se samo sebou, že tato slova „realista“, „idealista“, užita zde stručně a z konvence, nemají nikterak pretense, aby určila methodu samého Cézannea — byl by je zavrhnul — ale pouze cit, který máme z úmyslu Cézanneova, *účin* jeho díla. Nevíme ani, uvědomoval-li si přechod z jednoho momentu v moment druhý, víme jen, že viděl ve vnější realitě dekorativný „motiv“. — A Rodin? Zda ten si uvědomil chvíli, kdy jeho Balzac, nepřestav býti „portrétem“, stal se „symbolem“? — A nevidí se jasně příbuzenství mezi sochařem a malířem? Nerozumí se, jak k těmto dvěma vědoucím realita mluví stejně? A mluví toto: „Moje jevy nejsou ještě pravda mojí bytosti, jsou jen znaky písma, jehož smysl jest v mých hlubinách; a kdežto svými jevy liším se od jiných forem a jsem malá, uskromněná ve svém osamocení, ve svých hlubinách jsem veliká celou velikostí života nesmírného, jehož se účastním: a zde jest nutno mne hledati, chceš-li mne poznati; ale pak, abys mne vyjádřil, moje jevové formy ti nepostačí a ty budeš chtíti vplynouti sám ve mne přes ně a jimi — ty sám a život nesmírný.“

Cézanne jen velmi zřídka — a nikdy snad absolutně — nerozřešil vážnou nesnáz, jak připojiti dekorativný lesk a záři k realistické přesnosti. Překážka byla, domnívám se, méně v něm než v zákonech a v látce jeho umění. To potlačování a stírání, to oprosťující zveličování, ten synthetický subjektivism zvolna přivoděný heroickými obětmi, sochařství dovolilo jich Rodinovi; malba mohla jich zakazovati Cézannovi.

Gauguin rozřešil problém odvážnější methodou. Cézanne maloval jen podle přírody. Právě jako zakázal svojí paměti, jakmile se naučil métieru, jakoukoli účast ve výchově svého ducha a svojí citovosti, nepřál si, aby se stavěly jeho vzpomínky mezi přírodu a něho, když tvořil dílo. Je v tom patrně omyl. Paměť podmiňuje nevyhnutelně každou činnost lidskou. Jakmile sám Cézanne přestane, byť sotva jen na několik vteřin, hleděti na přírodu, aby popatřil na svůj obraz, utíká se chtěj nechtěj ke svým vzpomínkám. Při tom, že těžil svým způsobem a po vlastním smyslu z velikého zavanutí impresionistického větru do atelierů, Gauguin se přesvědčil, že krajní stanovisko, jednu chvíli oprávněné výjimečnými okolnostmi, nezavazuje budoucnost. Atelieru bylo dopřáno dosti času, aby se pročistil od doby, kdy malíři studujíce toulali se ve stínu mlýnů a topolů. Aniž by se malíř vzdával zdravé praktiky volného vzduchu a slunce, měl přece plné právo domnívati se, že není jimi vázán naprosto a bezpodmínečně. A poněvadž získali jsme nová práva na látku, na přírodu, bylo třeba, měli-li jsme jich užíti, vrátiti se do ticha, kterého nekalí útoky slunce a větrů, pozvati do atelieru Vzpomínku k návštěvě Idee. Gauguin studoval lačně přírodu k bezprostřednímu užitku pro svoje koncepce dekorativní. Ale studoval ji *on* a ne aby ji otrocky překládal, nebo

[1]) Jean Dolent.

opisoval, nýbrž spíše, aby opsal nám sebe samého abecedou přírodních forem — sebe samého i dalekou minulost, z níž přicházel.

Umění Gauguinovo právě jako umění Rodinovo jest *tradiční*. Pravil jsem, že toto slovo musí se vysvětliti; ale vysvětlení to musí se hledat v postupných revolucích, za jichž cenu byla zachráněna umělecká integrita přes akademie a jim na vzdor. Akademie porušují tradici; revolucionáři vracejí ji její původní čistotě. Gauguin ku příkladu, dědic velikých primitivů-dekoratérů, děsí Školu. Aby jim mohl lépe naslouchati, musil uprchnouti z naší civilisace a mezi raçami velmi starými, které dovedly se zachovati mladými, cítil se posléze současníkem svojí vlastní myšlenky.

Není možno změřiti posud vliv tohoto člověka čistě geniálného na budoucnost.

„Mistra budoucnosti" pozdravil jsem přes to v *Carrièreovi*. To proto, že cíl, jejž nám ukazuje Carrière jest i vyšší a lidštější, i všeobecnější a přístupnější než cíl, k němuž nás vede Gauguin. Nejde zde naprosto o to, přirovnávati jejich zásluhy, a nenávidím a nepěstuji žádných „paralel". Carrière i Gauguin, oba volají nás nazpět k přírodě a oba dva revoltují proti lžím společnosti v životě jako v umění. Rozdíl mezi nimi: jeden nám radí, abychom uprchli před touto lží mimo obvyklý kruh našeho života v čase i v prostoře, druhý nás pozývá, abychom si utvořili sami v sobě ve svém nitru, v nejintimnějším soumraku svých bytostí útočiště pravdy.

Ani jeden, ani druhý nebyl chápán svojí dobou. Obdiv, který jim věnují dnes duchové nejlepší, nejodvážnější, jest paralysován mlčením a podezíráním ostatních. Já pozdravuji v nich dvojí pól moderní myšlenky v umění plastickém. Nikdo nevložil více přesvědčivé vroucnosti než Gauguin a Carrière do pravdy, kterou kladně hlásali: nikdo úspěšněji a kladněji nepřispěl k odkrytí živlů nové synthésy symbolické. Lze říci, že každý za rodinu, jejímž jest synem, pronesl jedinečná slova, jediná, která zaslouží, aby jim bylo nasloucháno.

Carrière vyslovil slovo „Něha" s přízvukem více jímavým; Gauguin slovo „Revolta" s chvěním hlasu naléhavějším...

III.

Pohled, stejně dlouze a meditativně upřený na současnou poesii, nalezl by tu tytéž jistoty, jen v jiných formách, které vstaly nám právě z umění plastických.

Abych odpověděl námitce, kterou tuším, obmezuju-li jen na plastické umění svoje šetření: nečiním tak v úmyslu, abych unikl trudu, kritisovati svoje soudruhy; nepotkal bych se s touže nepřístojností v hudbě a obětuju přece v jistém smyslu hudbu právě jako poesii v těchto úvahách o všeobecných osudech umění. Důvody moje jsou vyšší. Ačkoliv po celé XIX. století poesie ve Francii nepřestala zářiti skvělým leskem, nelze přece popírati, že v téže době nevrhala malba ještě více světla, alespoň přibližně od druhé poloviny tohoto století. Alespoň šedesát let plastický výraz jest nejvyšším výrazem našeho lidství. Provází-li na příklad naturalism impressionism, dodává-li k němu psaný pendant, nemůžeme přece s dobrými důvody stavěti do téže řady v našem obdivu romanopisce seskupené kolem Zoly s malíři seskupenými kolem Maneta. Sousedí-li později básnický a výtvarný symbolism jak harmonií cílů estetických, tak osobními sympatiemi básníků a umělců, jest přece jasno, že výtvory básnické mají daleko k výtvorům plastickým. Můžeme ze svých zasvětitelů postaviti jen Villiersa de l'Isle Adam, Verlainea a Mallarméa vedle jich vrstevníků Rodina, Gauguina, Whistlera, Fantina-Latoura, Degasa, Cézannea, Odilona Redona...

Různá umění ve svém nepřerušeném výraze dají se srovnati s větvemi velebného stromu. Rozvíjejí se ve směrech citelně souběžných; nicméně všecky hledají více vzduchu a světla a překonávajíce jedny druhé ve společném soutěžení opisují lehkou křivku, která hledá vrchol. Neboť jest vrchol. Jednou dosahuje ho poesie, jindy architektura, jindy zase malba nebo skulptura nebo hudba. A podle toho, vítězí-li umění to neb ono, celý strom podrobuje se tomu nebo onomu řádu, *stylu*, který od něho dostává. Ale posléze vítězné umění unaví se samo svým vítězstvím: — buď že pyká za smělost, že chtělo viděti slunce příliš z blízka — buď že vyčerpaný strom nemá více nutné síly, aby mohl hnáti tak vysoko šťávu. Skvělá koruna vadne: větev poesie uschla; jiná větev, utištěná nedávno na čas, dá brzy stromu novou kupoli.

Jest to malba, která na našem západě a tuším v celé Evropě, *končí* svoji vládu. Třebas ne bez soupeřů, poněvadž poesie a hudba s ní soutěžily, její vláda nebyla přece popírána. Nejen že oběma druhým



C. PISSARRO.
NAPÁJEDLO.

uměním položila úkoly — hudba není posud hotova s impressionismem a básníci povznesli se trochu po malířích ke koncepci symbolistní — ale malíři označili i svojí myšlenkou veřejný život: psali, mluvili, množili svoji činnost: zmocnivše se pravdy v jednom poli, mohli se smyslem pro proporce, pracujíce logickými analogiemi, odpověděti kladně na mnohé naše otázky.

Měli bychom tedy vyšetřovati především jejich všeobecné i technické odpovědi. Ale ne méně rozhodně dostalo se nám od jiných velikých kladných duchů téhož povzbuzení k naději. Viděli jsme na příklad — musím se omeziti na stručné nápovědi — jak francouzská poesie po parnassistické reakci proti rozumové, citové (i gramatické) uvolněnosti posledních napodobitelů Lamartineových nabrala znova čerstvého vzduchu v téže chvíli, kdy malba se osvobodila od Školy a jala se dobývati Přírody.

Malba a poesie sledovaly odtud neustále touže dráhu. A pozdily se obě dvě také v týchž výstřednostech. Zaznamenávání světelné „terce" a „quarty", které zdržuje ještě dnes tolik malířů v podružném poli jejich talentu a na překonaném stupni uměleckých dějin, má svoji obdobu v literatuře. Není nic až do samého volného verše, význačného pro svoji chvíli a osvobozením vhodně řízeným, — ten volný verš, to „dělení tónu" uchem — co by nemělo svých obětí. Ale konečně v poesii jako v malbě všichni nadaní kvalifikovaní duchové cítí nutnost veliké synthesy a hledají ji, kde jest třeba ji hledati: v přírodě.



CAM. PISSARRO.
Z LOUVECIENNES.

Toto hnutí není od včerejška.

Vzdejme poesii čest, která jí náleží, neboť ona je zahájila, toto umění plastické a filosofické, jehož převezme zajisté vedení. Více než kterákoli jiná moc duchová a první přispěla k tomu, že se ustavil v moderní duši ten zvláštní stav očekávání, naděje, touhy přesně a správně orientované, z níž se může zroditi rozumové a citové náboženství bez dogmat, ale ne bez ritů, schopné, aby ukojilo plně všecky aspirace lidského celku a ustavilo konečně nové kollektivné svědomí.

Goethe, Michelet, Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck: odkazy do minulosti, vyzvání k budoucnosti, ta jména osvětlují cestu pravdy.

Duchové poučení, ne pověrčiví vědeckou pověrou, vnesou v pozorování přírody světlo obraznosti, obraznosti opravdové, která objevuje v tom, co jest, a básníci, plastikové, hudebníci budou slaviti lidské rity kultu vesmírného.

Básníkům bude náležeti, aby učinili konečné a rozhodné gesto. Souhlas mezi malbou a poesií jest dávno hotovou věcí. Hledají tutéž renaissanci u těchže pramenů. Ale lidství toužící — ach! toužící jako netoužilo nikdy — po něžné jistotě nepochopilo by, že poesie, neboť ji zvláště obléhá dychtivými otázkami, byla něma.

IV.

Život sám, tážeme-li se ho, odpovídá nám jasnými analogiemi tytéž odpovědi, jako poesie a umění. Čím jsou poesie a umění konec konců, ne-li pohyblivými, ohnivými sloupy, které jdou před lidstvem

a ukazují mu cestu na dráhu pravdivé činnosti? Zda dá se zapříti přes brutální hluk obchodů a organisovanou lež světského života, přes zájmy kupecké a přes komedii politickou, že dnes duchové jemní a vážní přiznávají nutnost reagovati proti rozptýlení sil, hledajíce mezi lidmi nové pouto mravní? Instinkt, často pokažený, žel, ale konečně skutečný a mocný, který všude ohlašuje triumf demokracií a následovně vládu rovnosti, ve jméno téže rovnosti směřuje, vědomě nebo nevědomě, k té jednotě, která jediná bude moci poskytnouti logický princip vládě této rovnosti. Jinak rozptýlené jednotky, bez dostatečné síly, aby mohly odolati útokům přírody a života, budou toužiti dříve nebo později žalostným regresem pod systém tříd a kast stejně nespravedlivý jako byl systém starý, ale v němž malí naleznou jakýsi život jako v starém systému za cenu důstojnosti.

Moderní svět, varován před nebezpečím, vyhne se mu. A jaký prostředek má k tomu, ne-li poznání a praktikování opravdové hierarchie zájmů? Ale kdo mu ji zjeví, ne-li sama příroda? Bude-li ji hluboce studovati, člověk naučí se rozpoznávati mezi všemi silami tu, kterou přináší, nejcennější ze všech, k jejímuž vyvršení smí žádati, aby všecko směřovalo v něm i mimo něho: energii milovati. Nicméně příroda poučí jej také, že předvídala tento božský „rozdíl“: aby zabezpečila výchovu naší citovosti, všude dokazuje nám nutnost oběti, neustále dává nám příklad oběti. Proti závěrům, jež učenci tak křivě odvodili z pověstného „boje o život“, v němž neviděli než osudné užití krutého „zákona o schopnějším“, člověk povznese se k pochopení nekonečného bohatství a ušlechtilosti přírodních sil. Příroda jest divadlo, na němž se hraje věčně drama Sil připojovaných k Silám, aby se vytvořovalo vždy víc a víc lesku nutným obětováním bezpečné nedokonalosti možné dokonalosti. Že tato oběť stojí obětované nesmírnou bolest, nedá se popříti. Ale tato bolest je nájemným placeným kráse světa a podmínkou i jejich života. Přišli proto, jest to jejich „partem“ v koncertě, jest to vyvršením jejich života, i jich užitečností. Člověk nemůže jich želeti za to, že plní svoji funkci, a jen kdyby neplnili svoji funkci ať tu nebo onu, bylo by jich třeba litovati. Příroda neposkytuje nikdy duchu této lítostné podívané: podívané na rostlinu, která by obětovala svým osobním ctižádostem rozvoj lesa nebo zájem vyššího života.

Týž zákon oběti a bolesti ovládá osud lidí, i osud zvířat a věcí.

Naše sláva a naše útěcha jsou ve velké výsadě, že známe tuto totožnost, že jsme si jí vědomi a že rozpoznáváme její cíl. Náleží modernímu člověkovi, aby požadoval od ní více: bezpečné principy pevné a něžné moudrosti, krásy opravdu úměrné našim schopnostem citovým i chápacím, našim schopnostem k užívání i k utrpení. Vyhradí tu místo i bolesti a nebude vylučovati, nebude proklínati tuto prvotnou podmínku při předávání i naplňování života, zásluhy, heroismu, cnosti, lásky. Přecenilo-li křesťanství cenu bolesti, náš čas pomlouvá zase duši lidskou, chvále ji za to, že pojala ten zbabělý ideál fysické a mravní anaesthesie: přijmouti život znamená přijmouti bolest, neboť jest vlastní každému napětí, a bez napětí není ani radosti, ani velikosti.

Tyto pravdy, vepsané v náš instinkt, ale napolo setřené pochybenou výchovou a umělými mravy, zahoří nepředvídanou a lesklou září ve zraku, který bude míti dosti stálé síly a jasnosti, aby snesl pohled přírody a pronikl jej. Myslím, že to bude odtud úkolem mladých sil v poesii i v umění. Dají vytrysknouti pod objímavým pohledem svým nevyčerpatelným pramenům, neznámým, oslnivým a tajemným obrazům. A nebude třeba ničeho menšího než tohoto nevysychajícího proudu světla a čistoty, aby bylo smyto bláto, jež falešná věda a průmysl, jež vypočtené barbarství egoismu a bázně vrhlo na harmonickou tvář světa. Naučí zapomenouti na formule, které nic neosvětlují, které z ničeho neutěšují, které přenášejí „tajemství ve vysvětlení“.[1]) Symbolism přirozeně vlastní člověku a o němž i vědecké formule svědčí — tak chladně! a asi tak jako partitura zredukovaná pro jeden nástroj svědčí o symfonii a orchestru, asi jako fotografie svědčí o figuře nebo krajině — zrodí novou symboliku, jíž bude všeobecně rozuměno rozumem i citovostí, symboliku dostupnou obraznosti a paměti, a *bozi zrodí se znova.*

———

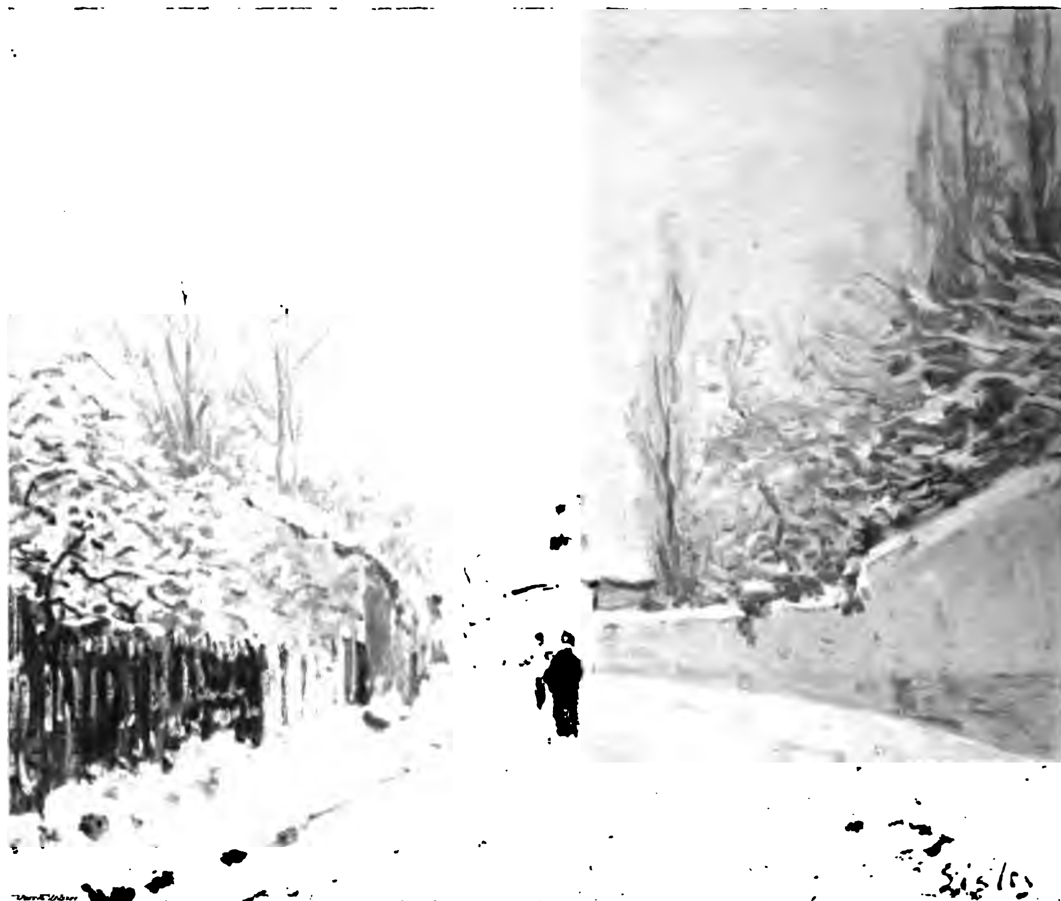
[1]) Villiers de l'Isle-Adam.

CAMILLE PISSARRO.

Pissarro narodil se 10. července 1830 na sv. Tomáši, dánské kolonii antilské; matkou jeho byla prý Kreolka jako matka jeho velikého žáka, Gauguina, otcem Francouz; rodina otcova původu židovsko-portugalského. Stár jsa necelých deset let přišel do Francie, aby se stal kupcem; Georges Lecomte v biografii Pissarrově v „Hommes d'aujourd'hui" (sv. VIII; Vanier, Paříž, 1890) vykládá, že muž, u něhož byl malý Pissarro v pensi, Matthieu Savary v Passy, kreslíř svého stavu a přítel Mus, povzbuzoval hocha ve vášni, kresliti podle přírody. Jiných učitelů Pissarro neměl. Pak v rozhodnou chvíli, kdy by byl potřeboval mistra, přinutil jej otec, aby přerušil svůj pobyt ve Francii. V sedmnáctém roce vrací se Camille k rodičům na Antilly, aby byl doopravdy kupcem; pět let ztratí jako obchodní pomocník. R. 1852 vezme jej dánský malíř Bedřich Melbye, bratr známého marinisty, do Caracasu ve Venezuele; r. 1855 vrátí se Pissarro do Paříže, nyní 25letý. Tehdy byl Manet ještě u Coutura. Pissarro jest nejstarší z proslulé plejady, o tři léta starší Moneta, o čtyři Degasa; Renoir, Sisley, Monet, Cézanne jsou přibližně stejného věku a o 10 let mladší Pissarra. Pissarro tedy prodělal celé hnutí na prvním místě; měl již pevný poměr k oběma největším matadorům doby, když ostatní byli ještě ve škole. Těsné přilnutí generace z r. 1870 ke generaci z r. 1830 jest v jeho díle nejzřejmější.

Dva umělci uváděli tehdy v nadšení mládež: Corot, kníže básníků mezi starými, a Courbet, veliký revolucionář. Courbet měl právě v roce, kdy Pissarro přišel do Paříže, výstavu na Pont de l'Alma, kde byl dekretován realismus, kdežto současně na světové výstavě Millet měl první vážný úspěch svým sedlákem roubujícím stromy. Všichni tři rozhodli o Pissarrovi. Především Corot. Hledal Corota čtyřicet let a tato touha visí jako závoj nad celým jeho dílem. Mírní fysiologickou stránku jeho umění, dává veliké kouzlo jeho robustnosti, překáží mu však v rozhodných činech, které se zdařily Monetovi. Vzal z Corota jen jednu stranu a ne největší, ani, co bylo Vermeerovského ve velikém malíři interieurů, ani co měl společné tichý snivec s Milletem, řeckost, která přicházela od Poussina. Naproti tomu nalezla v něm věrného porozumění Corotova láska k přírodě a nedostatek všeho hluboce rozvětveného vědomí tradičního u malíře nymf činil oddanost učeníkovu ještě živější. Jeho první díla v Saloně, 1859 Osel přede dveřmi, 1861 Les v Montmorency, 1863 Krajina u Seiny, která zdobila s dvěma lesními interieury Salon des Refusés, ukazují všecka na Corota; také černoška z této doby sem náleží. Ještě silnější jest vliv v malých obrázcích u Faura a j. a v prvních krajinách z Pontoise a z počátku let šedesátých. Jsou to tytéž tóny, teplá šeď a tichá vybledlá žluť, jest to týž nádech kolem skal a kytek

ALF. SISLEY.
SNÍH V LOUVECIENNES.



stromů, které zdají se býti mnohdy přímo přejaty z Corota, tytéž zasněné cesty s lidmi zvolna a pohodlně po nich putujícími. Jako malba stojí tato doba nad všemi ostatními. „Diligence“, dešťová nálada s poštovním vozem u Moreau-Nélatona, před tím krajina z Roche-Guyon u Maye a ještě z r. 1865 oslí kavalkáda u Faura jsou nádherné perly nejněžnější intimity. Třebas lnuly sebe těsněji ke Corotovi, i rozdíl, který mohl přinésti Pissarro, jest zde již patrný. Macha jejich není nepochopitelné staromistrovské umění nadechnutého Corota, nýbrž hned od počátku široký tah, nejpatrnější ve velké krajině z r. 1864 Varenne St. Hilaire u Vollarda. Člověk cítí v ní Maneta; široké zarámování jezera se svítivou bílou zdí jest suggerováno Manetem. Obrazy r. 1869 z Pontoise ukazují zřetelně, jak duch Manetův zápasí s Corotem o duši malířovu. Nedojde při tom k zcela rozhodnému projevu jako u Moneta, Renoira, Cézannea, kteří v tu dobu, podníceni rapidní tvorbou Manetovou, provádějí svá největší prostě monumentální díla. Pissarro zůstává krajinářem; jest prostší, chudší, naprosto nepathetické rasy. Liší se od ostatních tím, že zůstal nedotčen Delacroixem, který zejména Maneta, Cézannea a Renoira určoval zcela směrově; i Monet má před Pissarrem kus Delacroix; u něho jest nejpatrnější, že není to jen pathos, co mohl dáti Delacroix. Jest to větší, objímavější, monumentální způsob vytváření; schopnost, vtlačiti svět mocným gestem do obrazu, jak to učinil Delacroix, když maloval bárku Dantovu.



ALF. SISLEY. CESTOU ZA ZIMNÍHO JITRA.

Pissarro neměl nikdy genia obepnout rázem svět; tvořil z malého k velkému. Kde byl šťasten, přivedl to na mikrokosmy, nikdy dál, ale i to malosvětské bývá nádherné.

V Anglii dostoupil zvláštní výšky. Známá legenda vypravuje, že Monet a Pissarro za svého desetiměsíčného pobytu v Londýně 1871 náhle se naučili malovat: u Turnera a Constablea přišli prý na myšlenku, užívati již jen barev duhového vidma. Na tom není však slova pravdy. Monet a Pissarro byli eminentními malíři, když přišli do Londýna, a oba reagovali ovšem na nové vlivy, ale ne tak rychle, aby se mohlo říci, že se vrátili z Londýna novými lidmi. A reagovali nikterak stejným způsobem. Jen Monet dovedl již záhy získati z Turnera jakousi přednost. Jest možno, třebas ne naprosto bezpečno, že jej Turner povzbudil k obohacení a vyjasnění palety; nechybí však znalců Monetových, kteří popírají každý vliv. Zcela jinak zachoval se Pissarro. Zůstal Turnerem zcela nedotčen, ale připjal se tím horlivěji k největšímu krajináři anglickému, Constableovi; zde nalezl logický důsledek svého období Corotovského. Krátce před cestou vznikly v Louveciennes krajiny, z nichž má dnes Henri Rouart nejkrásnější, silnice zcela vhalené v páru, pole a louky největší jemnosti tónové. Toto umění tónové zorganisoval Pissarro v Londýně, daleko méně svoji paletu. „Okolí Londýnské“ u Bernheimů, skvostná „Route du Coeur-Volant“ (sbírka Viau) jsou logickým důsledkem serie Louveciennské. Pohled na Sydenham s ekvipáží a pro-

cházeči po široké silnici vbíhající do obrazu (Durand-Ruel) pokračuje bezprostředně v tom, co bylo započato „Diligencí“ u Moreau-Nélatona (1870). Pissarro naučil se na Constableovi ostřejšímu dělení skvrn, umění, jak stavěti lidi do krajiny, jasně účleňovati plány a přes to býti zcela intimním. Ne paletu nýbrž komposici očistil, zjednodušil si v Londýně. Jest možno, že se tam odnaučil naprosté černi, která ostatně nehraje ani v prvních obrazech rozhodné úlohy; každým způsobem není však v prvních létech po Londýně o čistých barvách ani řeči. Obrazy jsou ještě zcela tupé v tónu, některým Constablům podobné co do intimity, ale bez jemné tříště Angličanovy a ne tak pevně sevřené. „Coteaux de Vésinet“ ze sbírky Blotovy, Seina u Port Marly (sbírka Stumpfova) jako všecky zde dotčené obrazy



M. CASSATTOVÁ.
PŘI TOILETTĚ.



A. SISLEY. MLÝNY V ZIMĚ.

z r. 1871, vzniklé pravděpodobně po návratu, každým způsobem pod vlivem Constablovým i skvostný „Lavoir“ ze sbírky Caillebottovy (potok s pradlenami z r. 1872) a j. v. ukazují špinavější paletu než velmi mnohé obrazy předcházející doby. Dr. Gachet v Auversu má krásnou krajinu z této periody, opravdový gobelin.

Rozdíl mezi Constablem a Pissarrem z r. 1871 jest Corot. Krajina Constablova a krajina Corotova podobají se sobě v nejlepším případě jako vlámské a italské skřížení téhož ročníku. Jsou to zcela různé krásy, jež se mohou nazvat z nouze tvrdá a měkká. Constable roztříštil svůj křišťálový materiál v drobounké dílky jako tříšť diamantovou a vytvořil z ní svoji severní atmosféru. Corot maloval se závoji; stupeň konsistence, jehož potřeboval, pocházel od Vermeera. Jest vždy široký a měkký, vždy maso, vnitřní nedílná tkáň. Má-li se zjistit v složitém vývoji Pissarrově hlavní směr, jest jím přechod od měkkého, jak je měl Corot, k tvrdému, jak jest míněno u Constablea.

Toto vylíčení anglického vlivu v Pissarra potřebuje modifikace, aby nebylo pojímáno na úkor Pissarrův. Působil-li Turner na mladé Francouze jako zjevení z nebe spadlé, které brzy ztratilo své kouzlo, na Constabla byli připraveni Jongkindem, a tato tradice připjala je pevněji k mistrovi „Hay Wainu“. Viděli již v šedesátých létech u Père Martina, který obchodoval s prvními Pissarry, jeho drobounké mariny, jeho krajiny od Seiny, které se jevily jako zjednodušené, skoro by se řeklo, zlinearnělé skizzy Constableovy. Jongkind jest věrným strážcem hollandského přídavku k francouzské krajině, zachovatelem hodnoty intimnosti v mládeži, ženoucí se ze většími věcmi. Sváděl oko, které se opíjelo sny Corotovými nebo pathosem Courbetovým, na svoje bleskové živé drobnoumění; svým perlovým uměním ukazoval, čeho se dá dosíci opačnou



CAMILLE PISSARRO. BOULEVARD MONTMARTRE ZA VLHKÉHO JITRA.

cestou koncentrací. Vliv jeho jest patrný nejen u malých mistrů, jako v Boudinovi, kde jest přímý, nýbrž i v dílech většiny impressionistů, hlavně Moneta a Sisleye. Jak Signac ve svých dějinách Neo-Impressionismu správně poznamenává, nebylo Monetovi a Pissarrovi po jejich návratu z Londýna nic bližšího než ztaviti Turnera se Jongkindem. Takový byl v pravdě rozvoj Monetův, ale ne jeho druha. Pissarro nechal jíti naopak Moneta jeho cestou a bral od něho teprve později.

Pissarro potřeboval desetiletí 1872—82, které ztrávil v Pontoise, k utužení a přiostření svého štětce. Rozvoj ten jest však velmi křivolaký. Kolem r. 1875 vynořuje se najednou Courbet. Na něho upomínají dva pohledy na rybník v Montfoucault, podzimní i zimní (sbírka Rosenbergova); široce malované, nožem urovnané plochy vypadají zcela z ostatního jeho díla. Člověk cítí experiment; hned potom maluje zase jinak. V „Mère Gaspard" u Dr. Viau a v podobných věcech z r. 1876 hlásí se typické umění skvrn vlastní Cézanneovi. Cézanne maloval tehdy v Auvers sur Oise, Pontoise není daleko, a oba malíři se asi často navštěvovali. S počátku získával Cézanne od staršího, jak lze ještě nyní sledovati u doktora Gacheta; jsou krajiny od Cézannea, které se frappantně podobají krajinám Pissarrovým z první polovice 70tých let. Jakmile nalezl však Cézanne svoje vlastní hodnoty tónové, stává se vůdcem. Současně začíná nyní i Pissarro čistiti rozhodně svoji paletu. Více než Cézanneovi vděčil při tom Monetovi. Veliký obraz u vdovy Pissarrovy, Dáma se slunečníkem v městském parku v Pontoise (1877), působí přes svůj objem jako zmenšený Monet; jest tu osvětlení, volba barev, motiv jako u přítele — jen organisace Mo-



C. PISSARRO. ZAHRADA NA PODZIM.

netova schází. Barva zůstává barvou, nedospívá rytmu, pro nějž zapomínáš, že jest červená nebo modrá, čistá nebo smíšená. Obraz jest paletou. Teprve ke konci sedmdesátých let ovládne Pissarro do jisté míry paletu Monetovu a dělá své malé střiky z barev spektrálných.

Pissarrovi nescházelo nic více než podstatná umělecká demonstrace jeho tvůrčí mohutnosti. Jeho obrazy jsou hotová kompendia dějin techniky. Všecko, co bylo malováno od padesáti let, maloval, ano, skoro by se dalo říci, že každý postup zlepšil nad toho, na nějž upomíná; u Pissarra jest lepší v jednotlivostech, zřetelnější, vědomější. A přece mu technika docela nic neprospěla, spíše škodila; díla jeho, při nichž nepomáhalo ještě tolik hlav a při nichž jsou záměry umělcovy skromnější a prostší, stojí nad díly pozdějšími. Jakmile počne mnoho chválené dělení v obrazech, ustupuje oekonomika, která jediná určuje děj. Celé dělení má samozřejmě jen smysl, slouží-li jednotě, překonává-li se jím lépe hmotná stránka, jeví-li se jev mocnější, krásnější. V technické stránce vyprchává však něžné umění Pissarrovo. Nemá dost, aby byl pánem tak mnohých komplikací. Monet prodělal tytéž proměny a jeví se po každé nové fazi ještě původnějším. Jeho rozvoj není rozvojem jeho techniky, nýbrž jeho umění. Vedle vší differencovanosti jeho hledání žije v něm primitiv, sběratel, který chce být jak jen možno stručný a z každého jevu dává jen podíl svého umění. Bez této primitivní stránky nedají se mysliti ani Cézanne, Renoir a Manet. A ta také rozhoduje, proč stojí nad Whistlerem, a ona také staví Degasa nad Besnarda.

A. SISLEY.
SEINA ZA
MLHAVÉHO
POČASÍ.



Tak také účastenství Pissarrovo na neo-impressionismu nepřineslo rozhodnutí. Již na počátku 80tých let připravuje se tato nová faze. „Les Carrières du Chou“ u vdovy Pissarrovy (1882) ukazují redukci zrna. Domníváš se viděti síťovitou tkaninu, ale působí ještě šedě, bez síly svítivé, tupě jako tolik obrazů kolem 1880. Bezpečného poznání nové cesty dostalo se Pissarrovi teprve o mnoho let později. Ještě r. 1884 maloval ve všech možných manýrách. „Les Bords de l' Eure“ u Bernheimů jsou nápadně tenké, beze stop každého dělení. R. 1886 vznikl velký obraz s třemi paními trhajícími jablka; působí šedě přes živou barvu. Dvě léta potom maluje skoro týž motiv zmenšený (dnes u A. Bureau) po principu novoimpressionistickém. Pomoc, kterou tím přispěl Pissarro Seuratovi a Signacovi, zaslouží vděčného uznání; povzbudil v pravý čas smělé dobyvatele a přinutil alespoň nepatrnou část obecenstva, že je bralo vážně. Sám měl však málo z toho. Seurat a Signac potřebovali svojí techniky, a Seurat hledal velké klidné jen schematicky pohnuté plochy pro své monumentální malířství. Signac však, skutečný zakladatel neo-impressionismu v užším smyslu, narodil se pro tuto techniku. Signac — později Cross — udělali opravdu z tohoto postupu novou malbu a získali z něho tak pružný prostředek, že stránka theoretická, mechanický účel a všecko, co může děsit odpůrce takových theorií, úplně ustupuje do pozadí. O tom nebylo u Pissarra řeči. Sdílel přesvědčení o správnosti důsledků Henryho stejně upřímně jako ku př. dnes nejmladší němečtí následníci Signacovi, ale nedostal se právě jako oni v osobní poměr k novému prostředku.

Nemáme před žádným z jeho obrazů v této době dojem, který rozhoduje u Signaca, že jest možný jen tímto postupem, že všeho co dává, nedá se lépe dosáhnouti jinou cestou. Pissarro oblékl si jen tuto techniku jako mnohé jiné před tím a po tom; visí často velmi neživotně na jeho mohutnosti tvůrčí a překáží jí ve věčně mladé tvorbě šťastných malířů. A již r. 1888 opustí tuto cestu. Pissarro cítil techniku Signacovu jako cosi mechanického a snažil se uzpůsobiti si ji pro svoji potřebu. Dělil ještě skvrnu, ano podržel skoro vždy malou touche, ale mísil barvy. Při tom přiblížil se někdy hračkám Henriho Martina jako v krajině St. Charles u Durand-Ruela (1889) a ještě hůře v mnohých pozdějších obrazích, kteréž přes to, že nejsou naprosto děleny po uměleckém principu, vyvolávají dojem trapné mechanické práce. Někdy vyjde z toho fantasie zbavený Monticelli v tvrdých jasných barvách. Obraz ze sbírky Pontremoli, žena u vody (1895) vypadá nápadně porésně, jako by bylo plátno podivným processem proměněno v hrubozrnnou tlustou tkáň. Co se



M. CASSATTOVÁ.
ŽENA S DĚCKEM.

děje na těchto obrazech, jest docela lhostejno, nepohybují se. Podobně působí i kresba Pissarrova. Co dali malířovi Corot a Constable, tím stal se kreslíři Millet. Ve všech figurách Pissarrových vězí cosi z tvůrce Semeura. Ale co přejal, jen zřídka obohacuje. Také Monet má v sobě Milleta; otevřel pevnou formu velikého předchůdce a dal do ní slunce. Mocně duje v obrazech Monetových světlo, ale jiskřením jeho cítíte monumentalní obrysy, obrovské, pevně stavěné massy. Pissarrova atmosfera jest tužší a přece nestojí v ní věci v nutném klidu. Hraničí často na beztvarost. Člověk vidí, že jeho těla mají ruce a nohy, ale nepohybují se. Takový sedlák u Milleta stojí jako svět na čemsi více ještě než na svých nohou. Vyrůstá ze země. U Pissarra stojí jen na těch několika metrech obrazové plochy. Jen kde jsou jeho figury umístěny ve formáty zcela malé, podávají nejlepší z ducha Milletova. Tyto obrázky se formátě vějířovém, většinou aquarelly, v několika lidmi, s kouskem vody nebo země jsou z nejrozkošnějších věcí francouzské malby. Zde jakoby starý malíř přírodní básnil volné rytmy. Snad se zdařily, že nebral věc tak vážně.

Neboť jinak maloval jen přísně dle přírody. Teprve r. 1896 přinutila jej nemoc oční, že vzdal se práce ve volné přírodě. Šťastná sudba, neboť přinesla starci poslední slavnou dobu tvůrčí, která, nehledíc k první době, stala se snad jeho dobou nejskvělejší. Začal z okna malovati město. 1896 vznikla řada ulićních obrazů z Rouenu, 1897 a v letech následujících pařížské boulevardy a j. Jakoby nutnost, odloučit se od bezprostředního styku s vnějším světem, dala mu koncentraci, jíž dříve často postrádal. Poprvé dojde v těchto virtuosních líčeních mass k úplné rovnováze moderní palety Pissarrovy a k zjevům zcela životným. Alespoň jednomu z obou velkých mistrů, k nimž lnul po celý život, dal v těchto dílech důstojné nástupce. Klenotnické dílo Constableovo jakoby bylo tu přeneseno na větší, světlejší plochy. Člověk nezažije tu překvapení jako u Constabla, jenž staví své drobounké lidi jako rubíny nebo smaragdy do přírody a rámuje je přírodou, která svítí zase jako drahocenný materiál. Pissarrovy obrazy stkví se více v celých plochách, nedovede nic ukrýt, jest protivou vší pikantnosti a vzácnosti; ale ukazuje v těchto obrazech cosi, co nepotřebuje raffinementu. Jest to plnost, hemžení na ulicích s ohromnými domy, bodovost lidí i vozů na velikých perspektivách boulevardu, Tuilerií, Place de la Concorde. Ovšem velmi všeobecná Paříž, viděná snad jen s hlediska prostorově vyvýšeného, ne právě příliš odlehlého; Paříž jako massa, jako pole se zelím. Netušíš specifického gesta města, sotva barvu jemu vlastní, ale budí se illuse městské vegetace. Z dřevěné dlažby jakoby rostly květiny a domy pokrývají se guirlandami. Je to slunečný svit. Člověk rád vidí ty obrazy, ne že by vypravovaly něco zvláštního o Paříži, nýbrž proto, že si rád a lehce přimyslíš zvláštnosti Paříže do této slunečné nálady.

Pissarro zemřel při práci 12. listopadu 1903 stár jsa 73 léta. Lítost o něho byla všeobecná; nemyslím, že by byl měl nepřátel. Žil prostě v kruhu své rodiny a svých přátel beze stopy po nimbu, dělník jako všichni velikáni generace, jejímž byl patriarchou. Spíše kus dějin našeho umění než veliký umělec v něm umřel. Pro všecky vývojové fáze zapomněl své jméno zřetelně vrýti v paměť světa příliš rychle žijícího. Soud o něm bude vždycky poněkud kolísavý. Můžeš vzít každý obraz od Moneta, aniž jsi na něj pohlédl. Obsahuje, i je-li pochybený, velmi veliké části hodnot, jež jest možno očekávat od Moneta. U Pissarra rozhoduje jen volba. Všecky jeho obrazy mají přírodu a vzrostly v kruhu největšího umění naší doby. Ale jen nemnohé z nich mají být jmenovány jedním dechem s velikými díly, které stvořily naše vlastní nároky na moderní malbu. Budoucnost bude snad ještě přísněji voliti než my, kteří v něm ctíme druha a přítele našich velikých mistrů.

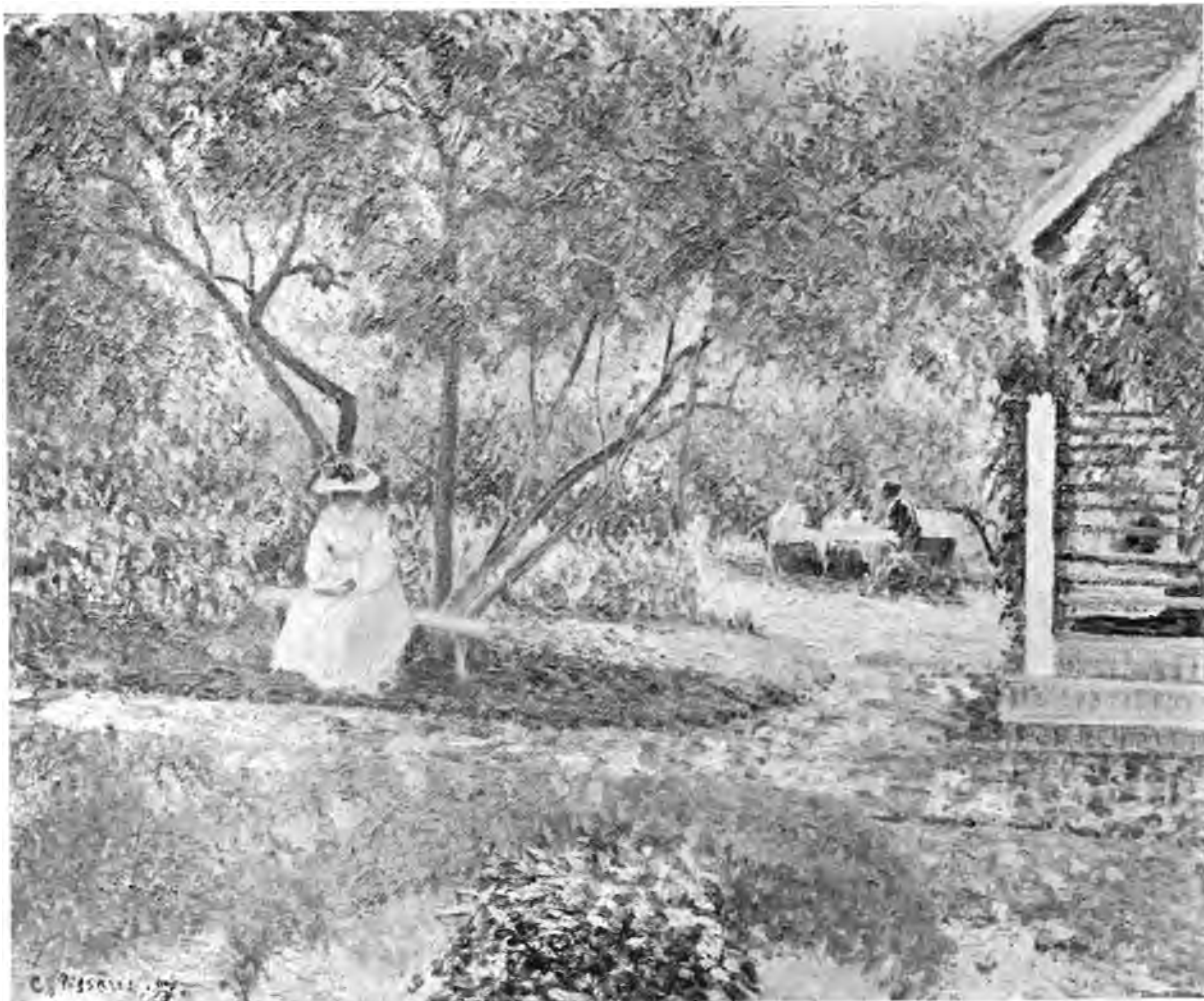
JULIUS MEIER-GRAEFE.



ALFRED SISLEY.
ÚBOČÍ U ST. MAMMÉS.



B. MORISOTOVÁ.
■ STUDIE. ■



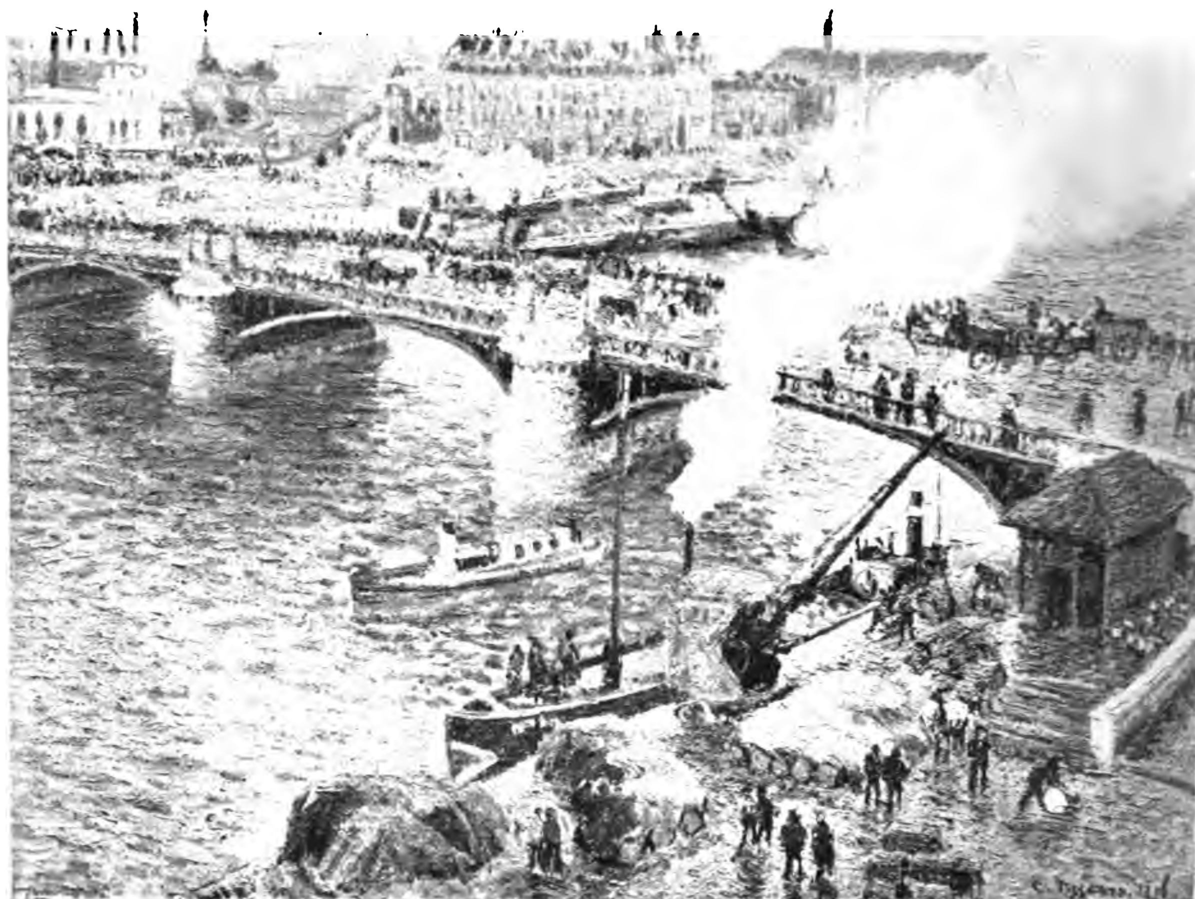
CAM. PISSARRO.
KOUT ZAHRADY.



M CASSATTOVÁ.
V SADĚ.



M. CASSATTOVÁ.
▪ V ČLUNU. ▪



CAM. PISSARRO.
MOST V ROUENU.
(ZA VLHKÉHO DNE.)



B. MORISOTOVÁ.
NA PLAŽI. - SKIZZA.



ALF. SISLEY.
LODĚNICE U
ST. MAMMÈS.

RENAISSANCE.

Příteli - impressionisto, potěš nějak mou duši!

Chci Ti vyprávět dnes o třech krásných věcech, nad nimiž moje nitro se zaradovalo naposled a jež pro Tebe rozkvetou ještě jednou v mých slovech — žel! že tolik neumělých!

Milovali jsme se přece už dávno láskou, jež nebyla nám nikdy k hanbě, když oba vždy jsme požadovali moudré slovo, horoucí sen a cudné gesto. Miloval jsem Tě více než bratra, který odešel nějak příliš brzo za svým mládím, jež nepoznalo útěchy svátků po dnech všedních, a řekl jsem si to v době našeho přátelství nejednou: Tvoje umění je částí mého — neopustíme se nikdy!

Proč jsi mi dnes tak daleko?

Chtěl bych Ti sdělit něco důvěrnějšího než popis svých tří krásných okamžiků, chtěl bych vidět něco jiného než řádky svého dopisu — kde jsi?

Potěš nějak mou duši!

*

Bylo to vysoko v horách, kam nezabloudí teď už jediná živá duše. Lidé, kteří tam zbyli, jako by byli ztratili s podzimem opravdu všechnu chuť k životu, nepromluvili ani slova, ani rukou nezakývali.

Bylo to dobře. Šel jsem bez toho s ní — se svou krásnou láskou — naposled.

Zlato jejích vlasů hořelo nejčistším ohněm. Chtěl jsem do něho vložit svou ruku na důkaz, že dovedu vykonat i nejtěžší obět — plamínky se mi uhnuly.

Chtěl jsem zašeptat několik slov — řeč uvázla mi mezi zuby. Chtěl jsem kráčet velmi udatně — třásla se pode mnou kolena, a listí v cestě smálo se tak vytrvale!

Když jsme šli rovnou cestou, zadržel jsem v sobě pláč a vzpomínky; nebylo jich zapotřebí.

Ale když jsme tápali vzhůru v les, zastavil jsem se zemdlen na smrt a řekl: Nemohu dále. Počkáte na mne chvíli?

Podívala se na mne tak lítostivě, až mi mráz po zádech přeběhl. Pak se tvrdě usmála.

— Kdybyste viděla — povídám — jak vám i ten smích hezky sluší! Tam někde nahoře roste vaše rosa mystica nad oblaky — ale vy jí nevidíte — to že vám všechno tolik — sluší. Je to dovoleno jen těm, kdož nějak trpí. Tak povím vám roztomilou novinu: vaše nebeská růžička vyrazila dnes ráno v nový prut. Pozítří rozkvete. —

— Ne pro vás! — podotkla suše.

— Buď pán bůh pochválen! vzdychl jsem a smekl klobouk. Usmála se po druhé — snad mi chtěla přece nějak porozumět. Nesnesl jsem už toho ponížení a chtěl rázem dát klobouk na hlavu —

— najednou jsem ji uviděl — svou první krásu: Stála zrovna nad námi, bříza, bílá panna plavých vlasů v středu vousatých sosen. Nějak nemocná a uzardělá stála tam nad mou bolestí. Hnědý mech usínal u jejích kořenů tak oddaně, že ani balvan neměl jiné barvy s ním.

Tato láska — tato krása!

Byla by ta ochotna — otrávit moje srdce? Zapotácel jsem se. Pak s vděčným pohledem vzhůru řekl jsem: Na shledanou!

Běda! Moje bývalá milá byla pro tuto schválnost slepa!

*

Slunce již zapadlo, když jsme se vraceli do městečka. Tiché a ospalé leželo před námi v kotlině, věc hrudou připoutaná. Nevítalo nás, třeba jsme přicházeli domů.

Domů? — Ohlédl jsem se: stála za mnou a dívala se mrtvým zrakem v náš bývalý ráj. Nic se v něm nepohnulo - zachvěla se.

Nad víčky seděla starost a pod řasami únava. Na čele nebylo jediné rýhy velikého žalu. Byl jsem tedy docela sám?

— Kdybyste chtěla pomáhám jí lidsky z rozpaků — mohla byste na něco vzpomenout? Je tu — vidíte? — hřbitov s lávkou za kaplí a řeka s loďkami u břehu. A zde nahoře — zrovna u našich nohou...

— Sráz, na němž na jaře roste koniklec a petrklíč? Vynechala jsem něco?

Zasmál jsem se vesele.

— Scházíme rovnou do ulice. Zastavíme se před domem, kde bydlí její rodiče a snad už nějaký nový, úžasný čas.

Jdou známí mimo a někteří se otáčejí: z milenců jeden zírá na sever, druhý na jih.

Nějaka bláznivá slova chtějí se rozeběhnout do všech úhlů světa. Jedno chtělo by se nejvíce uplatnit. Zní velmi prostě: Dobrou noc!

Naše rty jsou však němy.

— Tu vyběhne někdo ze dveří. Červená sukýnka zahoří v temném čtverci. Jednou, dvakrát málem to zablýskne — jak se dítě otočí kolem mne, a pak mne to chytne za ruku, dvě velké oči uprou se na mou tvář, a já se v nich ztrácím docela!

Musel jsem zavřít svůj zrak, abych v nich neutonul. Patřily její sestře, jež neví dosud, co je láska a večerní ticho s dvěma milosrdnými blesky zdola nahoru...

*

Přemýšlel jsem o všem celou noc a konců nedomyslil. Co mi mohla vyprávět naše minulost za celý den než několik churavých slov? Stonali jsme oba a hodně nebezpečně. Zachraňujeme se.

Vstal jsem a rozsvítil, abych nebyl sám. Chodil jsem se svým stínem až do svítání. Byla to krásná procházka po kraji země. Na pravo číhalo nebe a na levo peklo, nade mnou moje štěstí a hluboko pode mnou moje víra, ubohá jako plod hnijící v černavém listí.

Věděl jsem velmi dobře — zima se přibližuje.

Vzpomněl jsem na svou břízu v lese — ulehčilo se mi pro ni.

Vzpomněl jsem na zázrak v ulici -- srdce si pobroukalo.

Ale zima — zima klepala na okno! Slyšel jsem její diskretní prosbu. Zase ke mně přicházela se ohřát, se mnou si popovídat, hlavu mi hladit a duši nemilovat, a její kouzlo, její muka prochvívala mnou až na kost! Prchal jsem z kouta v kout, hlavu do dlaní tiskl, ruce za hlavu klaď a volal, prosil a zapřísahal — blížila se a blížila. Sliboval jsem, že jí příští rok vynahradím vše stonásobně — smála se, smála a smála...

— Pojď tedy! zvolal jsem a otevřel okno.

— Chacha! Nebylo vidět nic, pranic. Dole někde šuměla řeka, a nebylo jí rozumět. Nade dvorem kroužili ptáci obrovských křídel, mizeli a zase se navraceli, nad střechami se přehoupli daleko do luk a lesů a hor — záhrobní stíny strašné jak tesknota.

Modlil jsem se: Mlhy, moje mlhy, chraňte a braňte mne! Žalosti, moje žalosti, vysvoboďte mne! Bolesti, moje bolesti, nezraďte mne! Mlhy, moje mlhy — což mne neznáte?

Zavalily potom ohromnou tíhou vše, co mi zbývalo. Vztýčil jsem ruce, abych je zadržel. Srazily mne.

— Viděl jsem znovu, co mi kdysi patřilo. A před břízou, jež trůnila nahoře, jak sluší vládcům, znovu jsem sliboval: Na shledanou! A nad příhodou z ulice znovu jsem zaslzel. A krajina byla čistá a jasná, a středem, cestou ubírala se

— moje milá a nesla náruč modrých květů, svědky mého milování...

Tvůj obraz, jak visí dosud na zdi nedodělán, když dodělán býti neměl — usmál se na mne v mdlobě.

— Je mi dnes už cizí. Odpusť! Mně zamlouvají se teď mlhy, moje mlhy a každá krása, jež je rozdrobena na tisíc jiných, celek, který ohromuje — maličkostmi.

*

Příteli impressionisto, moje duše je chora. Blouzním. Moje dobrodružství usnulo teď ve hře barev a stínů, v mihotavé přeměně všech světel, jimiž kdy země svítila.

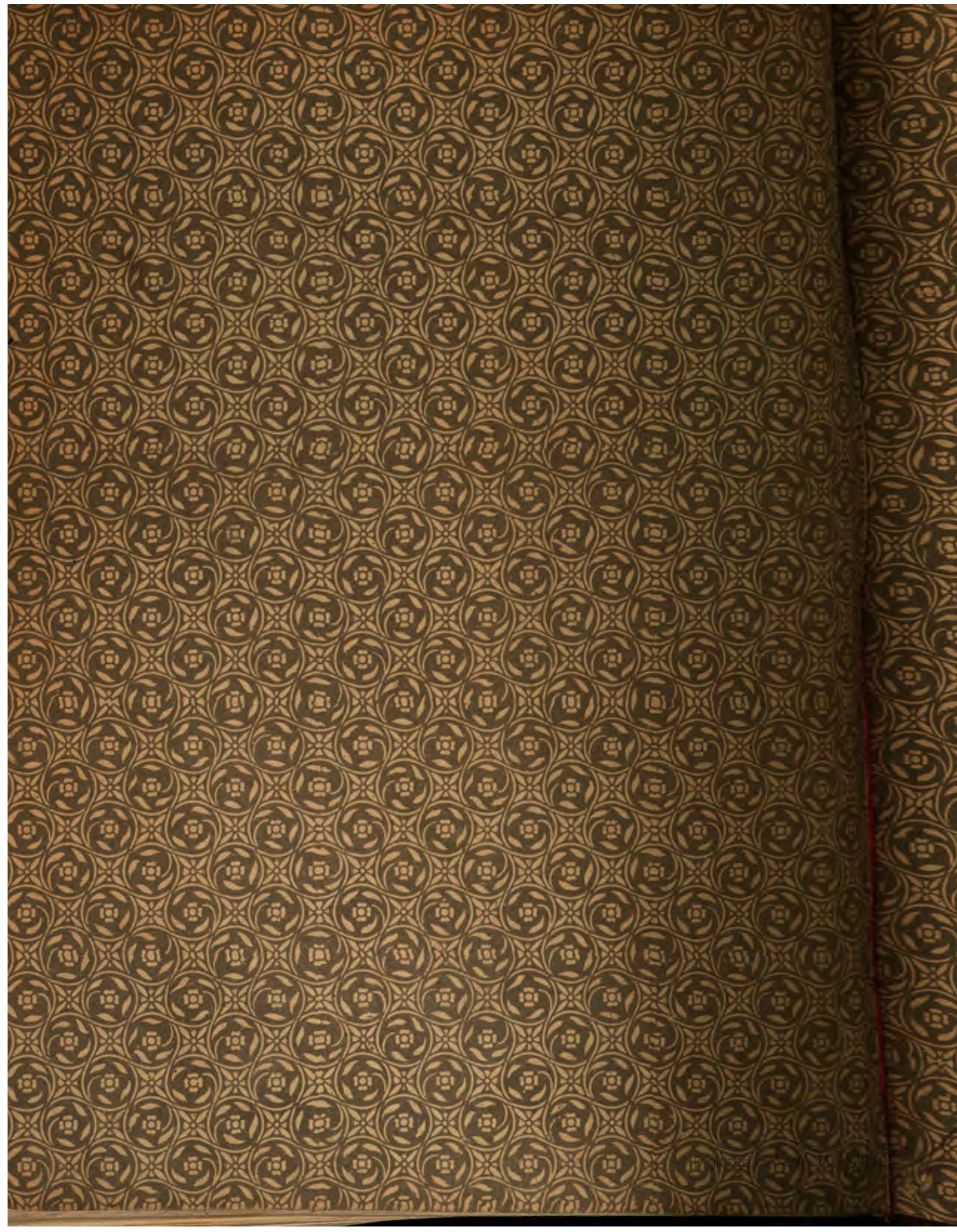
Musíš mne spasit: harmonie opustila moje nitro a přenechala mne tak chorobě, kterou jsem nikdy nestonal.

Naše přátelství mohlo by se lehko ztratit.

Maluj teď pro mne! Maluj teď pro nás! Maluj tak, jak rozkazuje to naše bývalá, stará láska, jež hyne v malých, titěrných bolestech včerejších dní.

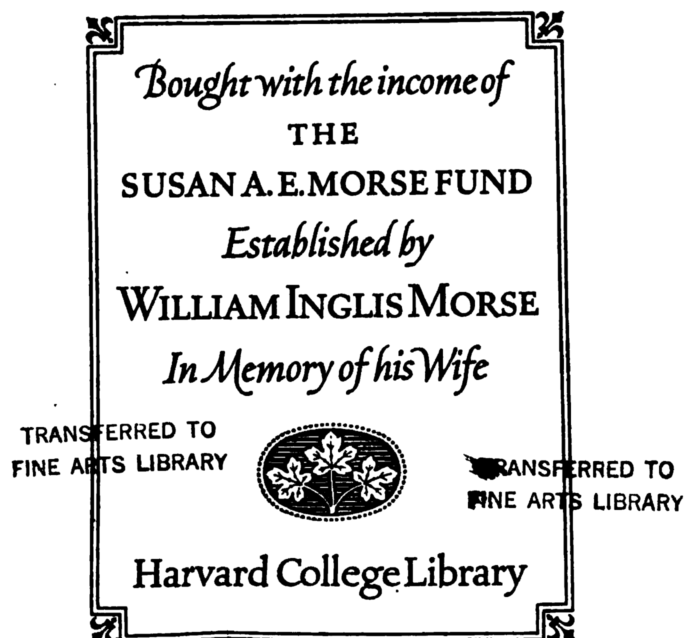
Potěš nějak mou duši!

JIŘÍ MAHEN.




FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 364 872




Bought with the income of
THE
SUSAN A. E. MORSE FUND
Established by
WILLIAM INGLIS MORSE
In Memory of his Wife
Harvard College Library

VOLNÉ SMĚRY.

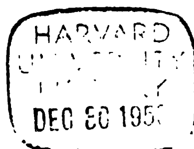
VOLNÉ SMĚRY.

■ MĚSÍČNÍK ■
UMĚLECKÉ KULTURY.

REDAKCÍ MILOŠE JIRÁNKA, JANA PREISLERA,
F. X. ŠALDY A VLADIMÍRA ŽUPANSKÉHO.
■ ROČNÍK X. ■



NÁKLADEM SPOLKU VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ
»MANES« V PRAZE 1906.



■ REPRODUKCE »UNIE« V PRAZE. ■
TISKEM KNIHTISKÁRNY Dr. EDUARDA
GRÉGRA A SYNA V PRAZE, V TŮNÍCH.

OBSAH X. ROČNÍKU VOLNÝCH SMĚRŮ 1905—1906.

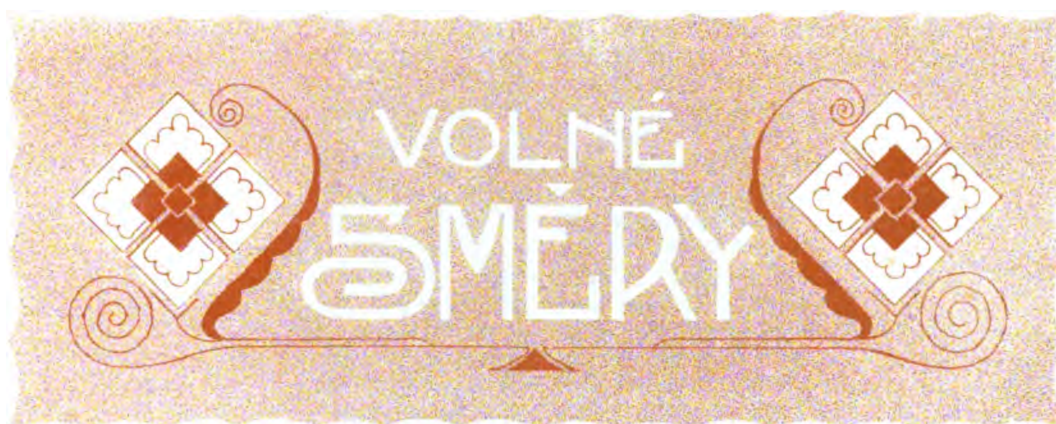
TEXT.

REPRODUKCE.



H. SCHWAIGER.
■ ZAKLÍNAČ. ■

VOLNÉ SMĚRY



OTOKAR BŘEZINA.

ZRCADLENÍ V HLOUBCE.

Celá země, viditelná i neviditelná, žije tajemně v člověku; oheň jejích hlubin, bratrský ohni slunečnímu, var pramenů, hudba řek, královský neklid moří a větrů, neviditelná záření světelná, němý život nerostů, vegetací, zvířat i nepřetržité působení hvězdných světů. Jak bychom mohli rozuměti řeči barev a moudrosti tvarů, kdyby naše duše nebyla tajemně přítomna při tvorbě tohoto světa viditelného a nenesla z věků vzpomínku na závratný život před narozením? Ale jsou bytosti, v nichž některá z těchto vzpomínek při dotyku věcí je schopna vyšlehnouti s intensitou, která je ostatním, zapomětlivějším, nepochopitelná. Vášnivý a dojemný nepokoj dětský při prvních pozdravech této země v nich znova a znova ožívá. Nejmlčenlivější místa na zemi hlaholí k nim radostně jako při shledání po odloučenosti, která trvala věky, a dni jejich jsou jako první jara života bohaté událostmi celých staletí. Kde ostatní jdou do sebe zapadlí, rozechvívají se láskou; kde zraky ostatních se otevřely a zavřely v oslnění, vidí. Tvůrci snů, zasvěcující, mistři, vědci, upevňovatelé duchovního spojení na zemi, jdou mezi námi, obtíženi všemi nadějemi našeho rodu. Ale v každém, i v tom nejpokornějším v řadě bratří, dříme tajemný zasvětitel do některého tajemství přírody a čeká na své probuzení. Kdyby mohly všechny němé rty se otevříti a těžké ruce psáti, byl by bohatší náš rod nežli tušíme. Stojíte před uměleckým dílem, vůně zahrad a smích dívek dýchá na vás z dokonalého verše, vrou prameny hudby a skrytý výtvarník ve vás a mlčenlivý básník a hudebník se probouzí; je to týž skrytý tvůrce, jenž určil mezi všemi sestrami země tu, kterou milujete, a jenž dává vám okusiti štěstí dávného slunce předvěkého z pohledu na květ, na oblohu v záři, na jiskření vod a příchod nocí. Láska rozvila vaše smysly a dala vašemu vidění onu hloubku magické jasnovidnosti, v níž všechny věci na zemi rozkvétají do své pravé podstaty, to jest do krásy. Z hloubky mluveno, člověk vidí věci i lidi, jen když je miluje. Marně se tvrdí, že milenci pohlížejí na sebe v oslnění illuse, kterou na ně hází žádost; jenom milenci v nejčistších chvílích své lásky vidí se jak jsou, totiž krásní; neboť vidí se nejen ve viditelné části své bytosti, ale v mocnější, do sféry našeho světla nevtělené části neviditelné, která pracuje, aby se stala tělem v druhém čase. Nikdo nemůže vystihnouti krásu toho, čeho nemiluje. Mezi modelem a tvůrcem musí býti duchovní vztah, má-li vzniknouti dílo,

které potrvá; duchovní vztah, zářící pole sil, v němž jiskry přeletají ze srdce do srdce, když se k sobě přiblížila. Proto v dílech velkých mistrů, jichž láska rozšířila se na všechno, co žije na zemi, je tolik dobroty, spravedlnosti a při vší tragice tolik něhy. Pozornost, sebe více bičovaná vůlí, nenahradí milostné jasnovidnosti lásky. Jenom zrak lásky je trpělivý jako slunce, tisíckrát znovu se vrací k téže linii, aby podal její život, a nic mu není nepatrným na předmětu milovaném. Obsesse milovaných tahů tvoří styl uměleckého díla. Ukazuje všem skryté rysy tvůrcovy bytosti, poněvadž milujeme jenom tam, kde se tajemně zrcadlíme. Láska určuje náš rod a naše místo v hierarchii duchů. I satyrik a karrikaturista vidí jen svou láskou, ale příliš ostré světlo tohoto slunce zakrývá mu tajemnější záření, jež vyšlehuje z bytostí, znamenaných smrtí; soucit otevřel by mu ruku a jemně odebral z ní ryteckou jehlu.

Není uměleckého díla, do jehož víru by nebyly strženy vlny druhého, neviditelného světa. Každá práce tvůrčí je dílem mystické poslušnosti. Kroky všech hledajících potkávají se v tichu jediného mysteria. V mramor chrámů ztuhla hudba hymnů bohoslužebných; klenby jejich rozpjaly se nad divadlem posvátného dramatu, jež symbolisuje dobrodružství ducha na zemi; ze zkušenosti nesčíslných pokolení, jako křídové horstvo z moře utišeného věky, vztýčil se mythus; palác vyrostl do téhož slunce, pod nímž uzrál zákon v jednotu spřáhající národy a k němuž zdvihl se sen majestátnosti, pýchy, vlády a jejího krutého štěstí. Výpočet, zajišťující pevnost železné koustrukce mostu, obrací se k silám, řídícím kosmos, jako se k nim obrací modlitba; studium přírodních zákonů, které dává člověku moc nad živly, je jenom jiná cesta mystické meditace. Jsou výše, kde vědění je svatostí.

Zasvěcení děje se od ducha k duchu. Na některých stupních přenáší se jen živým slovem, tisíciletou tradicí ústní, kterou písmo naznačuje vždy jen nedokonale. To nejkrásnější a nejvyšší, co žijí lidé na zemi, je pokryto mlčením a zrcadlí se v díle uměleckém, i v tom nejnádhernějším, vždy jen seslabeno. Třeba v opojení zemí snil umělec o vyšší přírodě nežli je zemská příroda, jeho zrak zchudne a zchřadne, není-li ustavičně posilován pokorným a laskavým pozorováním pozemských věcí.

Mluvené slovo výtvarného umělce mívá často výmluvnost, jíž slovu dodává nové a ostré vidění; ale není s to ani zdaleka přiblížiti se k tajemné zemi, z níž umělec se vrací a dává. Kdyby malíři světla, vod, lesů, pohybu, života, bolesti, smrti a zásvětového vidění mohli převésti do slov, co podávají tvarem a barvou, nové básníky a záhadné myslitele pozdravili bychom mezi sebou; užasli bychom, čemu může věřiti ješ ě člověk a co života démonického i svatého může postihnouti v přírodě, jejímuž jazyku jsme odvykli. Ale slovo jim nebylo dáno; hovoří-li o tom, na čem jim nejvíce při tvorbě záleželo, jsou temni. Často by sami zachvěli se hrůzou, jak daleko od našich měst, prací, zákonů a pravd leží svět, který zobrazili. Zatím co odvažovali hodnoty světelné a ruka jejich hledala magických linií pohybu, kde byla jejich duše? U jakých jezer, pod jakými hvězdami, jakými událostmi sílila? Z jakých duchových potkání, z jakých polibků vzňalo se v nich svaté šílenství krásy, které před nimi proměnilo věci, že jako v udeření paprsků neviditelných zazářily? Zde leží hluboká příbuznost umění výtvarného s hudbou. Slovo a hudba, která je doprovází, jsou dva světy a jak daleko jsou často od sebe ve věčném vývoji světů! K jaké jemnosti je v hudbě převedeno šumění našich stromů a vod, zpěv ptačí a dotyk stébel, var zástupů, kvil srdcí! Kdo by netušil, že v dějinách hudby jsou odraženy skryté dějiny našeho rodu, od písně osaměle teskníci k harmonickým vírům zpěvu mnohohlasého a k bouřím polyfonie, kde všechny živly kosmu nabývají hlasu, ovládnuty všemohoucími vichřicemi ducha? Jaká nová města, jaké nové lidstvo, jaké vyšší zákonodárství, jaké osudnější a sladší vášně dává hudba tušiti! Jaká nadzemská touha po rozvedení dissonancí je v ní utišena a rty, rozpukané v horkosti tisíců slunci, svlaženy ze zdrojů spravedlnosti! Nebesa jsou stav duše a brány vyšších světů nejsou od nás odděleny propastmi věků ani prostoru; mezi nesčíslnými světy vnitřního vesmíru náš duch prodlévá v tom světě, k němuž došel svou čistotou. Svatodušní dni lidstva klenuly se v azurném záření svém nad našimi mistry a klenou se i nad námi, když dovedeme se přetvořiti láskou. Doba, v níž velký umělec tvoří, má vliv jen na tvarosloví jeho řeči, ne na její obsah. Tvarosloví podléhá změnám, jež přináší naše tělo; smysly zrají

a bohatnou staletími. Ale svět, jak se jeví v některých velkých výtvorech této doby, jest často bližší vidění minulosti až k pravěku nežli běžnému vidění našemu a často předbíhá dějiny této země. Řeč výtvarná však tajemností svou uniká pronásledování; co by čekalo před věky odvážlivce, který by jazykem všem srozumitelným vyslovil, co umělci těch dob tesali v kámen a malovali? Jako z oken, proražených k východu, čer ánky nového dne svítí z obrazů a v magických zrcadlech jejich odráží se neviditelné. Lidé, kteří příliš mocně žijí myšlenky své doby, zastavují se před uměleckými díly s nedůvěrou; soud nad jejich životem je krása, tajemné usvědčení jejich zraků ze slabosti; podle zmatku ve svých myšlenkách poznávají, že některé křídlo jejich za obzorem bylo napadeno, ale nevidí nepřítele...

Čas v umění je jinak měřen nežli v našich dějinách a nepodléhá jejich letopočtu. Prchající okamžik nabývá věčnosti a duch geniův na zemi, jako na dobrodružné lodi, plující věky, zachycuje sdělení, která dlouhými vlnami tajuplnými byla zaslána od světa k světu, jako z jedné stanice duchové do druhé v hlubinách kosmu.

Ale při tom všem, třeba věky a dálky ležely mezi jednotlivými výtvory uměleckými, je to v závratných rozlohách vnitřního vesmíru přece jen jediná zem, která svými symboly se v umění zrcadlí a jediný duch v ní trpí a o svém osvobození pracuje. V památkách předhistorických, v umění barbarském a ve všech kulturách, které naší kultuře předcházely, je společný rys dokonalosti a slabosti, jenž vyšší intelligenci mimolidské jevil by se jako otisk jedněch duchových rukou: dílo Člověka, jediného v bratrství milionů, tajemné výkupné za bolest, kterou šíří, kde stane; jediný, do všech věků zaznívající hlas úzkosti a touhy a krátkých božských chvil poznání a štěstí.

Ale kdo by chtěl z těchto společných rysů všeho umění posavadního čísti dogmata krásy? Není život na zemi křižovatkou tisíců cest? Vedle sil, které již po věky hovoří, nejsou jiné, které dosud mlčí a skrytě pracují? Dílo zjevení není ukončeno, člověk není osvobozen, obraznost, která tvoří jeho města, dílny, stroje, státy, formy lásky a snu, vře stále mocněji v nepřetržitém prahnutí slunce. Vyšší, miliony zachvacující možností štěstí a moci nejsou ani z daleka tušeny. Milující, neviditelný svět čeká a jako ohlas úderů na dvéře v tichu noci zní tepot srdcí... I dnes vyšší lidé na zemi trpí více bolestí bratří nežli bolestí svou, a mučenníci, ne pro spásu vlastní, ale pro spásu rodu, umírají stále vedle nás, v žalářích, vyhnanstvích a v nejtěžším ze všech vyhnanství, v samotách uprostřed davů.

Jako ve snění, v němž obraz za obrazem táhne před spícím, dle toho, na kterém místě věčné noci bez času duch jeho prodlévá, umělecké zjevení jedno po druhém promítá se do vnitřního zraku lidstva. Mrtví hovoří jako živí a potkávají se, kde živí se nikdy nepotkávali; každá rozkoš i bolest, která letí ohnivými cestami svými z údů k srdci, rozžehuje symbolická vidění a sny prorocké. Nové pevniny vystupují z moří, neznámá města hřmí mezi zahradami. Za nového jara pohnuly se na lukách na jiná místa trsy bílých a žlutých květů: jinak seřadila se souhvězdí v hlubinách noci; vystřídaly se polohy určené k setbě. Jinými cestami pojedou poslední vozy v době žní, ověnčené klasy, naplněné zpívajícími. Do temného vření zástupů sestupují stále četnější řady bratrských bytostí a září, jako by jejich těla se vzňala od jejich srdcí v plamenech. Které z těchto vidění bude dosti silné, aby nás jako sen příliš živý probudilo? —

K pramenům poznání třeba sestoupiti lehký jako duch; proto na cestě k nim odkládá se šat země jako na cestě k smrti. Poslední hlahol svobody zaznívá v tichu; pracující, smířen, nežádá ničeho nežli jen vyplnění poslání svého. Okamžiky jeho tvůrčího unesení hoří do duchové noci jako ozářená okna, k nimž se všech stran blíží se dychtivě tajemní mlčelivci, kteří pozbyli svého hlasu na zemi, a duchové milionů bratří, kteří dosud na zemi trpí... Za ně za všechny, i za ty, co se nenarodili, má mluviti; za všechny věci země, trávy, stromy, živly, nesčíslné bytosti mlčelivé. To jsou teprve okamžiky hodné početí krásy, chvíle, kdy tvůrčí duch smiřuje a tiší zmatená vření srdcí, dýchá všemi rty, jako v půdu seje do plamenů, určuje dílo pro tisíce rukou a za nesčíslné zraky do budoucnosti vidí.

Dokud umělec nedošel na místa, odkud všechny cesty kromě jeho vlastní jsou mu neviditelné, daleko má ještě k své svobodě. Duch tvořícího je však jako věž v ohni boje; není hodiny klidu, není nikdy bez-

pečí; nenastal čas odložiti zbraní. Útoky světa viditelného jsou tím nejmenším, co ohrožuje jeho cestu; i mrtví a neviditelní mohou povstati proti němu. Ve sféře, kde duch dobývá, všechno může býti nebezpečno. Pochybnost je smrtelnou závratí a příliš hrdá jistota je zavřením zraků před novým ještě vyšším zjevením. Každá hodina chce svého vítězství jako každý okamžik vzletu žádá svého úderu křídel. Ale kdo poslal do svých zahrad místo radosti bolest, nepodá bratřím nejzardělejších plodů, které zrají vysoko na sluneční straně. Stupně štěstí udávají výši našeho stoupání, jako klesající stupně tlaku pozemské atmosféry označují výši nadoblačné cesty. Ale jen ve zdraví srdce (a co jiného jest láska?) nalezne duch vznešenou veselost tvorby, neboť jako větve bez mízy uschnou ruce, které nejsou zavlažovány srdcem, jeho jiskřící, světelnou, do výše hnanou krví.





JAN PREISLER.



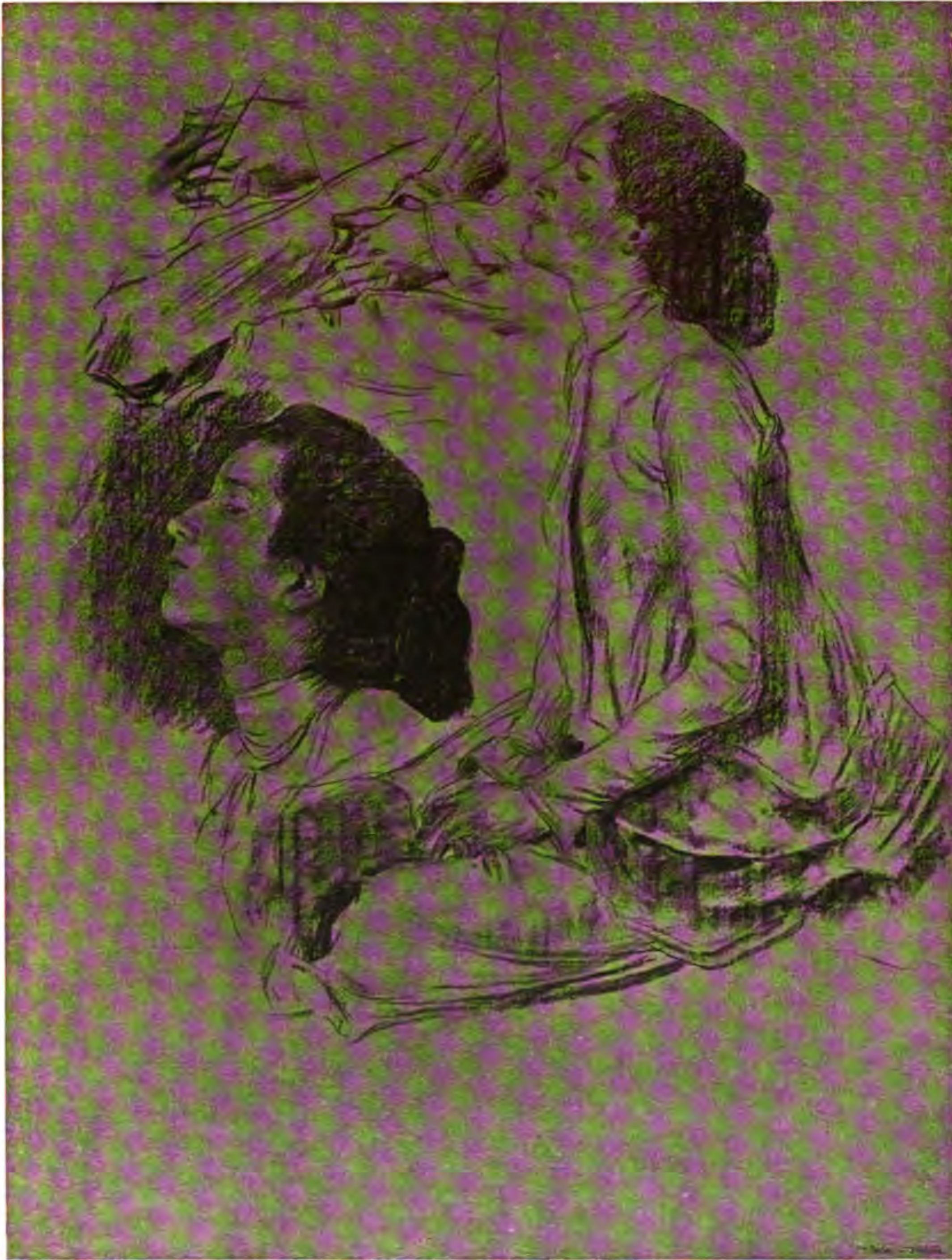
JAN PREISLER.



JAN PREISLER.



JAN PREISLER.
■ STUDIE. ■



JAN PREISLER.
■ STUDIE. ■



H. SCHWAIGER.
STUDIE.

JUL. MEIER-GRAEFE:

NACIONALISMUS.*)

Pro vědu, která nechce horovat, ale bádat, znamenají takové episody, jako je setkání našeho mistra s Constablovými díly, více než životopisné detaily. Může se na nich učit a prospěti výsledkem. Viděli jsme, jaké bohaté ovoce vyrostlo Menzlovi ze styku s nejlepším malířem anglickým; a víme, že ono dobrodiní vykvetlo a svadlo na dlouhé Menzlově životní cestě jako osamělý květ. Mimoděk vnucuje se při této Constablovské episodě vzpomínka na episodu jinou, na setkání se francouzských romantiků s anglickým mistrem, k němuž došlo o dvacet let dříve a které vyneslo nepřehledné výsledky celému francouzskému malířství. Když se objevil Constablův „Hay Wain“ v salonu Louvru r. 1824, udeřila hodina moderního francouzského umění. Otázka, proč u nás stejná událost vyšla na prázdno, vnucuje se sama. Proč se také v Berlíně nezvedla mezi umělci vlna nadšení jako v Paříži, kde

*) Kapitola z nové knihy Julia Meier-Graefe „Der junge Menzel“, která vyjde v lednu 1906 v Insel-Verlag v Lipsku. Autor dal nám laskavě k disposici kartáčové otisky, z nichž překládáno; „Volné Směry“ jediné přinášejí tak ukázku z jeho úplně nového díla, z něhož nebylo posud tištěno, jak nám autor sám sdělil, v žádném listě ani čárky. Pozn. redakce.

jásot Géricaultův a Delacroixův vyzníval v tolika srdcích, kde případ probíraly časopisy a všichni přátelé krásna, kteří žili s uměním, slavili onu příhodu jako životní událost? Potřebovali jsme šedesáti let, aby vnějškem totožná příhoda vyšla na světlo. Nebýt chytrého nápadu Tschudiho, který se Mistra vyptal, dříve než se jeho ústa zavřela k věčnému mlčení, a tak případ historicky zjistil, byl by se vydával německý učenec, jenž by se byl odvážil mysliti při Menzlovi na Constabla, nenávisti davu a posměškům lidí z cechu. Ale ani šťastná ta náhoda nezmohla, aby se aspoň v jediném frásovitém zbožňování po Menzlově smrti celý případ k slovu dostal. Protože se o něm nevědělo, jako se u nás vůbec nic neví, jde-li o přítomnost; a protože by se, i kdyby byl někdo věděl o věci, přece mlčelo z piety; protože si nikdo netroufal Menzla takovým poznáním — poctít.

A přece jest analysa Menzlova umění důležitější než celý krám anekdot, než všechny řády a měšťanská práva, kterými prostého muže ověsili, důležitější než čestná stráž s plechovou čepicí, která si před domem mrtvého kreslíře vojáků sem a tam vykračovala. Nekonečně důležitější než postavení Menzlovo k Hohenzollernům jest jeho vztah ke Constablovi. Z onoho nedovíme se nic, co by nám sta smutných i veselých příhod našeho veřejného života dostatečně již neukázalo; z tohoto mohli bychom dovědět se všecko: celou frásemi a prolhaností zakrývanou bídu našeho umění. Nejen protože onen vztah vynesl ovoce, z něhož se těšíme, ale i protože bylo ho tak křiklavě nepoměrně nevyužito. Menzel pokračoval r. 1847 svým Gustavem Adolfem a Kasselským kartonem v řadě svých historických obrazů a střežil se prozraditi v těchto i v následujících obrazech svou rozhodující zkušenost s Constablem. Byl volný umělec jen v soukromém životě. Jeho velké obrazy, které se dostaly před obecenstvo, jsou kompromissy. Delacroix se nestyděl, když poznal původ Constablovy svítivé síly, svůj obraz „Massacre de Chios“, který v témže Salonu 1824 již hotový čekal na místo, v několika dnech na dobro přemalovati a držel se výsledku ve všech následujících dílech s železnou důsledností, pracoval na svém zdokonalení v každý čas až do posledního dechu a zanechal dílo, jehož organismus i barbara, který jeho krásu nechápe, k úctě donutí. Každý věděl o přeměně a viděl přeměnu, kterou Delacroix provedl s „Massacrem“. Proč se tehdy nevzbouřil žádný francouzský kritik proti tak vlastizrádnému počínání. Luza by byla i v Paříži pochopila tak laciný argument, instinkty davu nejsou tam o nic lepší než kdekoli jinde. Důvod je prostý. Chauvinismus našich sousedů, o němž se vyprávějí tak úžasné věci, nevniká ještě v kulturu národa, nýbrž jest vyhražen placeným politickým křiklounům. Neplodí žádné profesory umění, kteří chytají posluchače na taková prázdná hesla kramářské politiky, a ten zkažený tisk není dosti nevzdělaný, aby krmil své čtenáře takovou stravou.

A přece bylo by v tomto případě bláznovství omluvitelnější, ovšem jen o nepatrné odstíny. Nevzdělaný kritik se mohl divit, že se nemohli bohatí lidé jako Géricault a Delacroix vzdáti pomoci nějakého Constabla; že mnoho set let dlouhý rodokmen největších umělců nedostačoval, aby žil kmen dále bez pomísení. Byl by před velmi omezenou veřejností býval v právu, kdyby byl oběma vyčítal přeceňování ciziny. Géricault i Delacroix byli skutečně až do jisté míry Anglomany. Bičováni přepjatými nároky na sebe i své soudruhy, cítili se osamělí v zemi, kde v pravdě rostlo talentů jako hub po dešti. Pro množství, které tam stejně jako jinde holdovalo neumění, přehlíželi jednotlivce, kteří byli v jich otčině za jejich dob četnější než kdekoli jinde. V Anglii potkávali se jen se sobě rovnými nebo s takovými, jež považovali za sobě rovny. Zaujati okamžitými cíli, které se jen jim jevily v celém rozsahu, spatřovali v určitých školních pojmech anglických krajinářů přiblížení se ke svým nejbližším ideálům a přenášeli význam tohoto okamžitého prospěchu pro sebe na oceňování celku. Je známa přehnaná úcta Géricaultova k Wilkiemu, který se mu zdál nenapodobitelné síly u výrazu — tak mluvil tvůrce nesmrtelných jezdeckých portretů — a Delacroixovo přeceňování mistra jako Holmana Hunta, který stál tak hluboko pod ním. Takové omyly, nevyhnutelné výstřelky silně vypjatých instinktů mládí, bývají časem nebezpečny. Kritik Gautierova rázu byl by mohl oběma leccos namítnouti. Ale nenašel se a nebyl nutný, protože jediný podstatný výsledek přibrání Anglie, domácí pokrok umělecký, všem námitkám už napřed ubíral váhy. A ještě méně našlo se péro, jež by bylo



■ H. SCHWAIGER. ■
STUDIE Z KNOCKE.

z národních důvodů denuncovalo anglomanii. Tak tupému kritikovi byli by brzy náležitě posvítili. Ztenčování pramenů Delacroixových bylo by se každému zdálo neslýchaným zasahováním v jeho osobní práva. Nikoli umělce, jenž před očima všech využil cizí zkušenosti, nýbrž žalobce byli by nazvali olupovatelem. Olupovatelem lidstva, kultury. Neboť svým smělým přisvojením neobohacoval Delacroix sebe, ale velkou věc, které sloužil. Dovršil tím nutnost, která kolo dějin krásy o notný kus ku předu otočila, a vyplnil svou povinnost. Neboť co se mu v pravý čas podařilo, bylo mu možno a musilo se mu podařit, jakmile byl volným člověkem, jemuž pouze se daří umění našich dnů. Otevřelo se jeho intelektu a jeho síle, bylo nutno, aby přivedl dar, kterým jej jeho národ požehnal, k nejvyšší dokonalosti a všem ostatním umělcům, jichž instinkty se nacházely v kongruentním stadiu vývojovém, jak je vytvořily čas i místo, pomohl příkladem skvělého organismu.

Pomoc, kterou Delacroix přijal a dále rozdával, zdá se nepatrnou, držíme-li se kuriosního dělení tvůrčího procesu, jak je u nás oblíbeno, a myslíme-li pak jen na to, co se označuje tím skoro už utrhačným slovem „technika". A na něco jiného nelze tu zdánlivě ani myslit, neboť Delacroix přece nevděčil Constablovi za svoje romantické koncepce. Získala jeho barva. On prostě přetáhl (tak si asi představuje věc laik) dobře namalovaný „Massacre" průsvitnou, svítivou sítí, a síť učinila vespod ležící obraz ještě krásnějším. Ježto už před tím namaloval velkolepou „Dantovu barku" bez Constablovy pomoci, nemohl býti užitek rozhodný. Ale toto zdání udrží se jen na tak dlouho, pokud uvažujeme jen o bezprostředních, nejbližších následcích. Odstoupíme-li a přibereme-li ne snad celé dílo, jenom ještě několik obrazů z nejbližších deseti let, mezi nimi „Alžírské ženy", změní se význam celé věci. Vezmeme-li dokonce celé životní dílo, „Křižáky v „Cařihradě" a sta mistrovských obrazů před tímto vrcholným bodem a po něm, pak poznáme sotva starého Delacroix, který maloval krátký čas, nebyv Constablem zasažen.

Velký Delacroix je velký kolorista, nikoli primitivně tvořící začátečník. Ten byl závislý na Grosovi a Géricaultovi, samostatný Delacroix je chladný rozpoznatel, který, jak jsme viděli, převzal zásadu Constablovu. Constable ho nepodrobil, neboť nenalézáme podobnosti mezi oběma umělci.

Delacroixova díla z dlouhé a bohaté doby jeho květu stojí tak neodvisle vedle Constabla jako Menzlovy interieury vedle anglického krajináře, anebo — abych užil vyššího a všeobecně známého příkladu — jako Rubens vedle Tiziana. Constable spíše Delacroix osvobodil, neboť jeho dotek utvořil nového umělce, uvedl jej na vlastní dráhu, vedoucí k výši. Táže-li se nás někdo, co znamená barva nebo technika u Delacroix, zdá se nám tazatel stejně chytrý jako myslitel, který by zkoumal, co znamená ve smaragdu kámen.

Taková je historie každého vývoje, a jen omezené oko nevidí požehnání, protože nevidí ani umění. Pro komického dobráčka, který jmenuje takové věci „technickými" a techniku něčím vnějším, je samo umění vnější věcí aspoň potud, že ho jako čehosi vnějšího nepotřebuje.

A nyní srovnávejme. Srovnání je přímo ideální, abychom poznali jádro německých nacionalistů našich dnů. Žádají si suchého věcného důkazu pro věci, bez nichž je vůbec jakékoli uvažování o umění nemyslitelným. Vždyť napsal dokonce nedávno jeden kritik, a to jeden z lepších, zcela naivně, že by se nedalo proti výměně s Francií nic namítati, kdyby nebyla tato výměna jednostrannou, kdyby i Francouzové od nás přejímali povzbuzující umělecká díla. Toto přání bývalo v minulosti, chceme-li se vrátit až ke Clouetovi-Holbeinovi, občas splněno. Totéž nelze však očekávati v přítomnosti z důvodů, které do jisté míry leží na dlani. Rozhodně lze však na případě Delacroix prokázati, že na jednostrannosti výměny není vinna nezdvořilost našich sousedů.*) Neboť každý snad připustí, že nejsou Francouzové Angličanům bližší, než my Francouzům. Kdo kdy žil mezi nimi, ví, že odpor proti John Bullovi má každý Pařížan v krvi. Nenávidí ho tak, že u nás není tomu příkladu. Constable byl Angličan nejčistšího zrna, jistě aspoň tak typický pro Anglii jako

*) V mojí knize „Corot-Courbet" lze najíti mnohé jiné doklady. Srovnej postavení generace z r. 1830 k Hollanďanům a Courbetovy následnické vztahy ke Španělům. — V „Historii vývoje" jsem ukázal, že celá síla francouzského umění spočívá jenom na této vždy v čas nastoupivší výměně. Každý rozkvět umění potvrzuje totéž.





H. SCHWAIGER.
ČLOVĚK JE TU.

Menzel pro Prusko, typičtější než Menzel v ušlechtilejším smyslu slova, jako representant všech předností svých krajanů: lásky k přírodě, k volné zemi, k otčině. Tak těsně náležel Delacroix k svojí zemi. Století nemá nikoho, kdo by byl stejně čistého původu a koho by stejně hluboce národní duch prožehl. Postavte vedle toho uměleckou potenci Německa za Menzlova mládí a uvažte, co dostala od Constabla Francie a co bychom byli od něho mohli přijmout my. Tam obohacení, jehož výhody jsou nesporné, ale jehož nedostatek nepřekážel velkým současníkům Delacroixovým — o předchůdcích ani nemluvíc — aby nestvořili božská díla. Tady téměř všecko; sám základ malířství, o jakém žádný krajan nebo vrstevník Menzlův — o předchůdcích ani nemluvíc — neměl více než slabé tušení. Problem je jasný. Delacroix předložil světu svůj výsledek ve stech representačních obrazech k radosti a prospěchu všech. Menzel udělal několik krásných skiz; třeba vyhlížely vedle Delacroix sebe skromněji, je to nejlepší, co od něho máme, a vůbec nejlepší z německého malířství onoho času. A co je více a co mohlo oněm skizzám dáti účinnost dokonalých maleb jakéhokoli počtu a objemu, prokázal možnost velkolepé tvorby. I kdyby se byl Menzel na to málo omezil, mohl tento způsob, kdyby byl beze strachu umělcům ukázán, způsobiti nepřehledný užitek, za příznivých podmínek snad nové umění darovati. — A konec historie: Delacroixův „Massacre de Chios" se objevil týden po přemalování před publikem a byl okamžitě zakoupen od státu. Menzel se prý jednou vyjádřil, že by byl docela rád maloval tak jako ve skizzách ze čtyřicátých let, kdyby to byli lidé chtěli.

A naučení: Tak stály věci u nás r. 1845. Jak stojí dnes? Co se tehdy proti Menzlovu neodvislému způsobu pozvedlo, nebo co by se bylo pozvedlo, byla otupělost nevzdělaných smyslů, totéž, co si musil vypít každý Francouz i každý Angličan, pokud nepovolila massa, co musí prodělat každý moderní umělec, protože ho již neprovází k činu všem běžný formální svět. Naše obecenstvo z roku 1845 bylo o to vzdorovitější, oč bylo vzdálenější pokroku, oč méně mohlo chápati formální mluvu, v níž začal Menzel malovat. To je polehčující okolnost. Dav nemůže ihned oceniti umělce tak vysoko vynikajícího nad obvyklý normál, ale jak mnohé příklady dokazují, může se tomu naučit. K tomu přivede jej rozumné vzdělání umělecké, psaný i mluvený výklad, který rozmnožuje počet přívrženců a konečně autoritou přímluvy donutí odpůrce k uznání. Jakým způsobem se u nás dnes pečuje o takové vzdělání? Nikdo nepokusí se, aby prokázal zákonnost, která je davu nevysvětlitelna, nepokusí se, aby posílil nepoužívané smysly k uměleckému vnímání, nýbrž nechávají prostě dav v hlupotě, píší knihy o umění, které zajímají jen historika, anebo, chtějí-li popularisovati, rozšiřují pověru. Jednou z method je nacionalismus. Ten má tu strašnou stránku, že dav v boji proti kráse organisuje, neboť předkládá sousto každému jednotlivci stravitelné, do něhož se zuby filištínovy s rozkoší zakousnou. Všechna hesla mají výhodu, že vylučují relativnost. Ušetřují příjemci všechnu individuelnou práci s myšlením, a ježto dnes beztak myšlení, pokud neslouží materielnímu zisku nebo chlípné rozkoši, nachází čím dál méně milovníků, stupňuje taková neplecha s hesly jenom rychlost, s jakou mizí Ideál. Co je přirozenějšího, nežli žádati národnost v umění! Každý frisér to nahlédne. Němec musí být německý! to je ovšem snáze chápat než: malíř musí být umělcem! A protože má frisér jiné věci na práci, nežli si hlavu lámat, ale přes to chce přece, jak známo, mluvit o věci a cítí povinnost baviti zákazníka, chopí se jednodušší formule. Jak by se týž frisér podivil, kdyby tak slyšel, že některý kolega vykládá učedníku základní pojmy holičství slovy: Holič musí býti především německý.

Jest umění, a jest jediné, které si toho jména zaslouží, jež mocí svého zákonného působení nutí smysly k jásotu a žene ducha do výšek, se kterých se ten trošek vlasti vyjímá jako vesnice, na kterou se díváme s balonu. Umění Giorgionovo nečiní nám zajímavou Italii, ale ovšem Giorgiona. Především jest samo v sobě tak zajímavé, že všechny ostatní zájmy podrží jen zcela nepatrné vztahy. Kdo se jako Němec před Holbeinem nejprve pyšně do prsou udeří a těší se ze svého pokrevenství, ten Holbeina nikdy neviděl. Sféra, v níž dochází ke spříznění duchů, kteří si porozuměli v umění, leží o celý svět výše oné, v níž se počítá s pojmy národnosti.

Rozumí se ovšem, že ve vědomí kmenové příslušnosti leží posílení. Ale zvět-



H. SCHWAIGER.
HRÁČI A ČERT.

šení, které se získá přibráním z vynikajících děl jakéhokoli původu, je individuelně tak vzpružující, že srovnání s onou posilou propadá již napřed směšnosti. Každý pokus dosíci s uměním dvojího cíle místo jediného vede k nesmyslu. Krása není na světě pro Janka nebo Vávru, ba ani k vůli souhrnu všech Janků a Vávrů ne. Slunce by svítilo, i kdyby lidem napadlo nenáviděti ho. Má v jiných světech a časech příliš mnoho práce, než aby mohlo dbáti na bláhové obyvatele země, a spokojuje se tím, že zahřívá toho, kdo se blíží jeho paprskům. Krása je lidem jen zdánlivě bližší nežli slunce. Slabost přirovnání spočívá právě v tom, že nám slunce daruje své dobrodiní bez našeho přičinění, neboť nás zahřívá ještě, i když jsme do nejtmavšího kouta zalezli; musíme zhola dáti v šanc život, chceme-li mu uniknout.

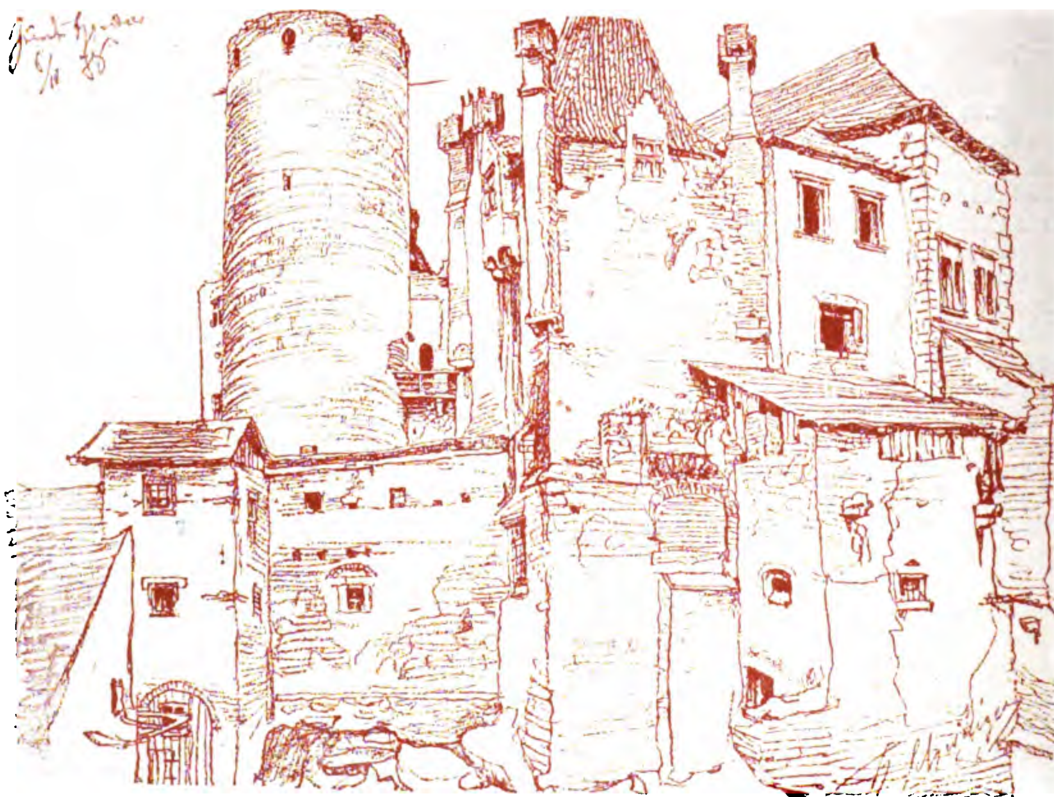
Ale za to nemůžeme ho také přivolat, brání-li zákony jeho objevení; paprsky jeho nejsou stálé, nýbrž mizí se sklonem dne. Také krása vznáší se jako hvězda nad lidstvem, ale její paprsky se naprosto liší od paprsků slunečních. Pouhým okem nelze jich vnímat; smyslový orgán nedostačí, aby pojmul jich dobrodiní, a tím méně působí na nás jako slunce bez našeho přičinění. Jsou však prostředky, kterým říkáme Umění, jimiž se zachycuje krása, a při tom vychází na jevo, že jednou získaný paprsek jest stálým. Mistrovské ruce sestavují k tomu cíli umělecká díla, jež si můžeme mysliti jako komplikovaná prismata. Jsou zcela téhož druhu jako fysikální přístroje, neboť jsou čistě účelně vytvořeny, přesně jen pro jistý optický poměr, totiž pro vztah k paprskům krásna, a řídí se při tom matematickými nezměnitelnými zákony. A ježto jednou zachycené paprsky jsou stálé, rozplývajíce se v díle, vystupuje dílo vysoko nad všechny pojmy o přístrojích a prismatech; visí trvale na hvězdě, účastní se na její podstatě, je krásné. Odtud ztrácíme další matematický vztah. Souhrn je tak opojný, že náš ubohý rozum nedovede se dopočísti krásy. Jen při nejjednodušších formách stavitelství se nám to někdy podaří.

Ale jsme-li zde odkázáni na vyšší orgány, které chápou v letu, co naše věda v tisíci letech nespočítá: bez přísné raci-

onelnosti v díle nedošlo by se nikdy k umění, a kdybychom toho netušili, kdybychom toho neviděli v ladně uspořádaných systemech vítězně před sebou, nedospěli bychom nikdy k radosti. Goethe nazval Shakespearovy lidi hodinami s ciferníkem a pouzdrem z křišťálu, jež dle svého určení ukazují běh času a v nichž lze zároveň pozorovati péra a kolečka, jež je pohánějí. Jest nemožno definovati stkvěleji umělecké dílo. Ne libá myšlenková zpodnapilost tvoří krásno, nýbrž matematický přístroj stvořený k tomu a jen k tomu účelu. Ježto se pohybujeme kolem své hvězdy stejně jako kolem slunce, ježto je právě tolikrát, ba ještě nekonečně větší než naše planeta, mohou v každé chvíli a všude vznikati umělecká díla, v Německu, Francii, v Číně, ba i v Heidelbergu. A vznikala od mnoha tisíciletí, co si lidé svůj způsob uvědomili a naučili se zákonně myslit, až po dnešní den. Žádá-li se však od umělce: buduj nejen, abys dospěl ku své hvězdě, ale buduj zároveň „národně“!, pak mísí se do čisté vědy, která jedině vede k cíli, cizí elementy a žádá se na matematikovi, aby prováděl svůj důkaz nejen matematicky, ale národně. Hloupost není tu větší nežli onde. Smějeme-li se tomu při matematikovi a při umělci nikoliv, děje se to pouze proto, že i prostoduchý o zákonnosti matematiky v sobě uzavřené má jakousi představu, která zadržuje jeho dilletantské myšlenky. Za to o zákonnosti umělecké, ačkoli její kodex je daleko ještě složitější než počtářský, má jen pramálo frisérů slabounký pojem.

Vidí jen figuru, která se jim jeví tak nebo onak, protože je na to neb ono z jejich lazebny upomíná. Že tyto figury jsou znamení, jichž řeči je nutno se učiti aspoň tak vážně jako násobilce, uniká jejich ostrovtipu.

(Dokončení.)



H. SCHWAIGER. STUDIE Z JINDŘICHOVA HRADCE.



STAN. SUCHARDA.
■ MOJE MATKA. ■





S. SUCHARDA A J. KOTĚRA.
■ ČESTNÝ DAR. ■

STAN. SUCHARDA.
■ PODOBIZNA. ■



STANISL. SUCHARDA.
MZDA. DŘEVOŘEZBA.

MĚSTO V RŮŽÍCH.

Byl letní den. V lázních odpoledne, při hudbě a mražené kávě nudila se veliká, většinou provinciální společnost a několik sem náhodou zbloudilých velkoměšťáků.

Lázně byly moderní, ležely v horách, byly utopeny v lesích, měly krásné stráně rozkvetlé měkce růžovým ligrusem a zlatou v rose zářící třezalkou, ale scházelo jim něco, něco neurčitého, kouzlo hlubokosti, vzpomínky posvěcené krásným člověkem nebo legendárními milenci, aby těžký mrak prázdné nudy, který na nich ležel, se vznesl nebo rozptýlil, a byl tak vykoupen.

Krasavice, která trávila zimu v Paříži, a bůh ví z jaké pošetilosti se dostala až sem, pravila uzívaná řediteli lázní:

„Alespoň kdybyste sem pozval nějakého indického prince . . .“

U malého stolečku na náměstí lázeňském seděla mladá žena v bílých šatech s krásnou, trochu ustrašenou tváří a nemladý pohyblivý muž.

„Lidé,“ pravil muž, „podobají se pokrmům v obecní kuchyni, dostaneš tam jen čočku, nebo nudle, nebo hrách. Domníváš se, teď konečně poznáš člověka, ale mýlíš se. Je to zase buď čočka, nebo nudle, nebo hrách!“

„Myslila jsem,“ řekla dáma, „když jsem chodila dnes po lukách a viděla fialové neznámé mi květy, podobné střapcům hedvábným, modře lilové vičence, i něžné, jaksi němé a oddané svlačce, kdyby byl režisér světa vyplýtval jen polovinu krásy na lidi, kolik jí vyplýtval na kvetiny, mohlo to být na světě snesitelné!“

„Někdy,“ pravil pohyblivý muž s mladou tváří, která jenom v úsměvech stárla, „ve svůj vkusný den zahýří si režisér světa a postaví krásného člověka mezi krásné květiny. Stvoří sto tisíc bezvýznamných měst a náhle jedno a v něm záhadu světa. Znám jedno úžasné město, město bez zásluhy, kterému se dostalo darem toho, co schází těmto lázním: posvěcení zajímavým osudem.“

„Povídejte!“

„‚Město v růžích‘, říkávám o něm.“

„Vypravujte!“

I.

Město v růžích leží uprostřed modrých vrcholů horských, obklopeno mladými lesy, které vbíhají až do jeho ulic, osvěženo úzkou, čerstvou řekou, okrášleno starým parkem a zámkem baronským.

V zámku žil starý baron, potomek vítěze nad Turky, krásný, neunavený stařec, pyšný a umělecký. Celý život věnoval veliké vášni, kterou choval k starým porcelánům a majolikám, k osmnáctému století, k výšivkám a krajkám. Jeho zámek byl tím vyložen a vystlán a baron ještě se rozechvíval, když větřil někde nový nález.

Řekl-li před ním někdo „míšenská figurka“, nespal celou noc, představoval si všechny její nejlepší možnosti, dal si ji desetkrát popsat a neustal, dokavad jí za každou cenu nezískal.



STAN. SUCHARDA.
PODOBIZNY HOCHŮ.

Do města přistěhovala se s mužem podivná paní. Nikdy se měšťáci neshodli, byla-li naprosto krásná nebo naprosto ošklivá.

Kdosi vtipný pojmenoval ji kdysi „Une belle laide“.

Přišla pro pohoršení města. Nikoho si nevšímala, s nikým nemluvila. Najala si dům o sedmi pokojích, dala je vymalovat a krášlila je tajemně a při zamčených dveřích z přivezených beden.

Ozdobila byt, zřídila zahradu; sama se všudy procházela, nikoho nepozvala, nikoho nenavštívila.

Lidé vystupovali na špičky, aby zahlédli cosi z jejího mysteria, ale nikomu se to nepoštěstilo.

Její muž byl státním úředníkem.

Poněvadž při své přísnosti byl přívětivý, troufali si mnozí předejíti si ho, vlichotiti se mu, aby se dostali přes prah jeho bytu.

Ale sotva se o tom zmínili, obrátil hovor v jiný směr, takže ani u něho ničeho nedosáhli.

Jenom baronský komorník, v plavém sukně, dlouho trainovaný slídič po starých uměleckých předmětech, vyzvěděl od řemeslníků, kteří jí sloužili při úpravě bytu, že přivezla věci staré a cenné, o něž se třásla, že má mnoho porcelánů i výšivek, že má bedny s drahocennými předměty, jež ani jim nesvěřila rozbaliti.

Baron větřil a poněvadž tam podivná paní komorníka nevpustila, usmyslil si, že tam nějak pronikne sám.

Napsal jí, že se doslechl o její lásce k starým věcem, že je sám majetníkem slušné sbírky a že by mu bylo ctí, kdyby ji směl osobně poznati.

II.

Paní ponechala rozhodnutí muži.
Řekla mu:



STANISLAV SUCHARDA.
PODOBIZNA DĚVČÁTKA.

„Je to starý pán, ale nepřeješ-li si, nepřijmu jej."

Muž odpověděl:

„Co ho to napadá? Co tu chce? Víš, že jsme si ujednali, že nebudeme přijímati návštěv!"

„Odmítnu jej!"

„Nejde to dobře. Je členem panské sněmovny . . . Napiš, aby přišel!"

„Ale pak mi dovol, abych ho udržela v napjetí! Potrestám ho za zvědavost."

Podivná paní přijala baronovu ranní čtvrthodinnou návštěvu v bílém, stříbrném a azurovém salonku, úplně neozdobeném a prostém starožitností.

Byla oblečena bíle a měla šťastný den. Byla svěží, vynalezavá, její vzpomínková paměť byla čerstvá a neunavená, a byla ten den i krásná.

Slušný baron díval se jenom na ni, ale pochopil, že ho klame a že i před ním tají svoje sbírky.

Hleděl na její podivnou, černou, výraznou, drsně a karakterově kreslenou hlavu a tvář i krásnou zelenou scarabeu s rozepjatými křídly, která spínala sponou její šat.

Baron jako všichni estéti choval se s jemným, stylisovaným nádechem afektace, a poněvadž nebyl veliký, pozdvihoval povýšeně jemně zkrojenou bradu a hovořil s vysoka.

Dotýkaje se diskretně zrakem okřídlené posvátné scarabeje, mluvil, vybavuje ji lehce z paměti, modlitbu egyptskou:

„Sláva Tobě, o Rá, za Tvé rozzáření jitřní, Tmu, Tobě za Tvé západy! Zbožňuji božství v každé formě, pod všemi různými jmény! Otče lidstva, který osvěcuješ svět velikou láskou svou, dovolíž mi, abych byl zářivým na nebi, mocným ve světě a abych denně pozoroval tvář slunečnou... Ty osvěcuješ, Ty záříš, zjevuje se vládcem bohů!"

Paní se s porozuměním usmívala, když mluvil, a hlasem uměle skromným, jako Esther královna, která k záhubě zvala Amana, poprosila barona, aby přišel, dříve než ona si prohlédne jeho sbírky, pobesedovat s ní ještě jednou.

III.

Baron přišel odpoledne k podivné paní velmi šťasten a velmi zvědav.

Paní ho uvedla do druhého pokoje, který měl bílené stěny.

Jeho okna byla zastřena slovenskými retičelami. Bílá předokenní byla plna kvetoucích stromečků fuksiových.

V úhlu obdélného prostorného pokoje, vyloženého vybledlou růžovou výšivkou, hořelo fialové světlo v mosazné rokokové věčné lampě, zavěšené na rameni z kostelních svícnů. Nábytek v komnatě byl malovaný, barevný, starý, ale selský. Na stěnách visely mísy zdobené lesklým kobaltem na bílé polevě, poskvrněné trochou smaragdové zeleni a citronové žluti, prosté, sytě barevné, krásné mísy, které by snob pověsil do předsíně, protože je nenašel za výkladní skříní módního krámu a hlavně protože nebyly drahé.

Komnata měla pěkně sdružené barvy, bílou, modrou, sytě zelenou s trochou žluté, celá byla myšlena barevně jako slovenský džbán.

Baron ocenil ušlechtilou prostotu vkusu podivné paní, a jeho zvědavost byla zvýšena.

Přijal z její ruky malovanou mísečku se zákusky.

Oba stišili hlas a hovořili spolu, jako by si dávali vzájemně kulturní hádanky a oba rychle bez paus a bez rozpaků je řešili, aby se nezdálo, že se zamyslili a že musili hledat odpověď. Hovořili střídavě o Keatsovi nebo Guiccioli, o Pinetě nebo Isle of Man.

Baronovi z rozechvění zrůžověly oči.

Paní vysušovala rty drobně šátečkem.

„Jste vždycky tak spirituelní?“ klaněl se jí otázkou baron.

Hrozny z perleťových cetek na jejím šatě se jemně leskly, kytice bílých růží upevněna hluboce černou stuhou aksamitovou na okraji výstřihu tvořila svým lehce růžovým nitrem odstín její matné pleti.

Baron opakoval své pozvání.

„Ano, pane barone,“ řekla, přijímajíc je. „Změřme síly. Tato moje komnata je předmluvou. Nevím, odhodlám-li se uvésti vás do románu. Můj pořad je obkoukán z Káně. Naposledy přijdou těžká vína. Kdy vás smíme s mužem navštívit?“

Malá, dříve neviditelná dvířka se otevřela a jimi vešel mladý muž.

„Můj manžel,“ představila ho paní.

Nedočkavý baron pozval je hned na příští den.

IV.

Provedl je nejprve parkem. Park byl tak barevně nový a úžasný, že všichni tři umlkli.

Mezi tisícizvukou zelení, mezi jejími nejchladnějšími odstíny planuly keře s listím sestupujícím v jemně lišených tónech od ohnivě fialového až k čistě topasovému, zářily javory svítící od rzí až k tonům růžových bronzů a bledě plavým okrům, rozechvěné a lehké jako zlaté plameny.

Kaštan, královský strom, dokonale sežloutlý, s lehkým jako pozlátko listím, stínovaný od růžových hnědí až ku zlatým okrům, byl vzrušený čerstvým, vonným, chladným větrem říjnovým. Jeho větve jako obrovské vějíře ze zlatých tkanin pohybovaly se od země k nebi a naopak effektně a pompesně, jako by sloužily u trůnu a ochlazovaly unavenou hlavu královskou.

Pětidílný list, každý sám o sobě barevný zázrak, druhému nepodobný, krášlený barvou, pro niž není jména v žádném slovníku ani v žádné skříňce s pastely, a již také každé pojmenování by kompromitovalo, list na dlouhé stopce, krásně vykrojený, kýval se zdlouha jako kyvadlo, umíněně a vytrvale, až se oddělil od větve a neztráceje rytmu, slétal v dlouhých šikmých čarách, někdy topasový, někdy zlatě, někdy kalně jantarový, jindy zelený jako voda do mokré stříhané trávy.

Baron je dovedl na vyhlídku pod strom, který utvořil nad nimi jeskyni s průsvitnými stěnami s mřížemi větví, obsypanými suchými lístky.

Jimi za šedou bystře letící řekou, za městem se spoustou hnědě fialových střech prokmitla temně modrá posvátná hora se zázračným obrazem a studnou nemocné uzdravující.

Paní chodila něžně zavěšena do ramene svého manžela. Bílý krépový závoj, který pokrýval tvář a visel měkce po zádech, odsunula z bronzové tváře.

Vnímala radostně jako voda chladný vítr horský, a jako by se druzí dost neradovali,





STAN. SUCHARDA. PODOBIZNA DĚVČÁTKA. - MEDAILE.





S. SUCHARDA. PLAKETY.

upozorňovala je stále na jeho příjemné a svěží doteky.

Manžel jí pohladil ruku a řekl:

„Ty můj pošetilečku.“

Baron je zavedl do zámku, aby jim ukázal svůj poklad.

Byl napjat očekáváním, co řeknou, chtivý udiviti je.

Do manžela v zámku zavěsil se baron. Věřil, že i on je estét, a že i on ocení dílo jeho života.

Procházeli chladné, nikdy neobývané komnaty sbírek.

Paní, která, jak bylo zřejmo, viděla tisíc takových zámků a kterou nic nemohlo překvapit, poněvadž se tolik podobají druh druhu, ačkoliv se namáhala vítati přívětivě míšeňské terriny s fialovými růžemi nebo čajové konvičky s víčky ozdobenými jako cukrovými šípkovými jablíčky, říkala, když jej našla, „Sêvres“ tónem, který mohl býti podezříván, že znamená oklamání.

O stropech a dveřích věnčených barevným stukem, věnci uvinutými jako z čerstvě natrhaného ovoce, řekla:

„Ty vám závidím!“

Upozorňovala muže na jednotlivé drobnosti, na staré výšivky, napjaté v rámech a zavěšené od stropu jako gobeliny, na všechny skřínky s porcelánem, který baron nakupil za třicet let.

Ale baron polekaně cítil, že tak činí nějak více z něhy nebo z pozornosti k muži než z radosti k předmětům.

Byl by chtěl, aby uctila každou konvičku, pomilovala každou bonboniéru a neříkala jen tak mimochodem „en camaïeu“, jako by to ničeho neznamenalo, jako by ho každý kousek nebyl stál kus života a řadu nepokojných nocí.



Konečně došli na prah poslední komnaty. Sem zařadil baron věci moderní. Na stěnách visely obrazy nedávno získané.

Paní vzhlédla k obrazu podivně světelnému a zbledla. Její rty se pootevřely a zbělely. Bála se pohlédnouti na muže. I on se polekal nějakou strašnou vzpomínkou.

Baron vysvětloval:

„Děpold . . . moderní člověk . . . veliké budoucnosti!“

Obraz byl malován jako z prvků slunečního světla.

Tři tančící ženy, vysoké a útlé jako háďata, se žhavýma očima, gitany oděné moderně, se spoustou krajek na serpentinově střižených sukních, tančily zelenou světelnou tmou, základní, zelenou jako moře. Tři ženy s vlasy hluboce černými tří nejhlubších odstínů: fialového, rudého a modrého. Bylo v nich myšleno a stvořeno poslední šílené tempo života, cosi strašného a zlého, konec kultury a znovuzrození světla. Síra a oheň, fialový a zlatý oheň, žluť do zelena a bělost do zlatova.

Baron pojmenoval znova zřetelně jméno malířovo, ale manželé pospíšili k druhému plátnu, k obrazu, malovanému milencem dne, plnému něhy, tichounkých světel slu-

nečních, prosakujících sněžně bílou mlhou, malířem slunce dobrotivého a cudného, oblévajícího hlavičky dvou zahradníčků i růžový dům se zelenými vrátky.

„V této zelené podzimní zahradě," mluvila paní, přemáhajíc nezdařeně vzrušení, „všechno je nějak laskavé. I hlava hochova, i hlava děvuščina, nemyslíte, pane barone? Jak se něžně a milostně chovají k těm otrhaným, studeným, červeným jablíčkům, která skládají do koše. Neodvažují se ještě milovati sebe, proto milují jablíčka, a sluníčko podzimní vlídně polévá jejich vlásky i mladé ruce v rukávech, z nichž vyrostli, a zachycuje se všude s něhou rozloučení. Nemyslíš!" domluvila nervosně, netrpěliva uslyšeti konečně mužův hlas.

„Hm," odpověděl rozzlobeně muž.

Paní se rozrušovala.

Baron nevypozoroval proč, i vrátil se zase k malíři Děpoldovi.

„Miluji velice jeho obrazy. Je v nich cosi symbolicky živoucího. Kytici růží téměř vyhodí z bílého obrazu, takže se vám zdá, že cítíte její vůni."

Paní hlasem podrážděným a umíněným, jako by se mstila muži za jeho mlčení, řekla:

„Ano, mně se zdá, že na jeho obrazech, kdesi za krásnými, rezavými ženami v několikazvukém fialovém hedvábí, kdesi v pozadí večerního sadu za ohnivými lampiony, za věnci bílých světel hraje vášnivá hudba, strašlivá, vášnivá hudba, která rve srdce... Ze všech jeho obrazů, všimněte si, zní takové vzdálené vzrušující tóny..."

Manžel pravil důtklivě polohlasem:

„Půjdeme!"

Paní se otřásla a jako by si řekla: „Dost dlouho jsem se namáhala je udržet, nyní jsou hráze prolomeny. Za námi potopa!" hlasem, zajíkajícím se nervósním smíchem, pozvala barona na určito na příští odpoledne, aby i ona jemu se mohla pochlubiti svými drahocennostmi, aby mohla naplniti pohár vínem kananejským.

(Příště pokračování.)

RŮŽ. SVOBODOVÁ.





ANT. SLAVÍČEK.
▪ VE ŽNÍCH. ▪

Z LISTŮ A POZNÁMEK PAULA GAUGUINA.

[Psáno 20. ledna 1903 na ostrově Dominique.]

Kdo zná Degasa? Nikdo? — to by bylo přehnáno. — Pouze několik. Chci říci: znát jej dobře. I jménem svým jest neznám milionům čtenářů denních listů. Jedině malíři, mnoho z bázně, ostatek z úcty, obdivují se Degasovi. Chápou jej však dobře?

Degas se narodil... nevím, ale jest tomu tak dávno, že je starý jako Methusalem. Pravím Methusalem, poněvadž soudím, že Methusalem ve 100 letech byl asi jako člověk 30tiletý v naší době.

Vskutku, Degas je stále mladý.

Váží si Ingresa, což působí, že si váží sebe sama. Vidíš-li ho, s jeho hedvábným kloboukem na hlavě, s modrými brýlemi na očích, vypadá jako dokonalý notář, jako měšťák z doby Ludvíka-Filippa, nezapomínajíc ani na deštník.

Je-li člověka, který se málo stará, aby platil za umělce, pak jest to on: jest jím tak úplně! A pak, protiví se mu všecky livreje, i tato.

Jest velmi dobrý, ale poněvadž jest vtipný, platí za potvoru.

Zlý a potvora, jest to totéž?

Kterýsi mladý kritik, který má manii, vydávati ze sebe názory, jako auguři pronášejí své sentence, řekl: „Degas, dobročinný mrzout." Degas mrzoutem!! On, který na ulici se drží jako vyslanec u dvora. Dobročinný!! To je velmi triviální. Jest něco lepšího než to.

Degas měl kdysi starou hollandskou služku, rodinnou relikvii, která přes to nebo snad proto byla nesnesitelna.

Posluhovala u tabule; pán nemluvil. Zvony od Panny Marie Loretánské ohlušovaly zněním a ona křičí:

„Jest-li pak by pořád takhle za vašeho Gambettu zvonili!"

Ach! Vidím, co to jest. Mrzout. Degas nedůvěřuje interviewu.

Malíři vyhledávají jeho schválení, žádají od něho ocenění a on, mrzout, potvora, aby se vyhnul a nemusil pověděti, co si myslí, řekne vám velmi laskavě: „Omluvte mne, ale nevidím jasně. Mé oči..."

Za to nečeká, až budete známi. U mladých uhaduje, a on, vědoucí, nemluví nikdy o nedostatku vědění. Říká si: „Později, zajisté, zví" a praví vám po tatínkovsku jako mně na počátku: „Jste na pravé cestě."

Ze silných nikdo mu nepřekáží

Vzpomínám si také na Maneta. Také jeden, jemuž nikdo nepřekážel. Řekl mně kdysi, když byl viděl ode mne obraz (na počátku...), že je to velmi dobré, a já odpověděl mu s úctou k Mistrovi: „Och! Jsem jen amateur!" Byl jsem v té době úředníkem směnárním a studoval jsem umění jen v noci a ve svátky.

— Ba ne, řekl Manet, amateury jsou jen ti, kdož dělají špatnou malbu.

To mně bylo sladké.

Proč připamatovávaje si dnes všecko někdejší až do této chvíle, jsem nucen viděti (bodá to zrovna do očí), jak skoro



A. SLAVÍČEK.
▪ NÁBŘEŽÍ. ▪

všichni ti, jež jsem znal, zvláště poslední mladí, jimž jsem radil a jež jsem podporoval, mne již neznají?

Nechci to pochopiti.

Nemohu si přece říci s křivou skromností:

> Cos učinil ty, jenž tu dlíš
> a pláčeš tu kradí,
> cos učinil, rci, ty, jenž tu dlíš,
> ze svého mládí?
>
> (Verlaine.*)

Neboť jsem pracoval a dobře užil svého života, rozumně dokonce, s odvahou. Bez pláče. Bez rozdírání; měl jsem však velmi dobré zuby.

Degas opovrhuje uměleckými theoriemi; nestará se nikterak o techniku.

O mojí poslední výstavě u Duranda-Ruela, Díla z Tahiti, 91—92, dva mladí lidé dobrých úmyslů nemohli si vyložiti moji malbu. Jsouce uctivými přátely Degasovými, tázali se ho, chtíce býti osvíceni, po jeho mínění; a on, se svým dobrým, otcovským úsměvem, on tak mladý, recitoval jim bajku o Psu a vlku:

— Vidíte již, Gauguin je vlk.

Takový je člověk; jaký je malíř?

Jeden z prvních obrazů známých od Degasa jest bavlnové skladiště. Nač jej popisovat? Podívejte se raději na něj a hlavně podívejte se dobře a hlavně nepřicházejte nám povídat: „Nikdo neznal lépe malovat bavlnu.“ Nejde o bavlnu, ani o bavlnové továrníky.

On sám věděl to tak dobře, že přešel k jiným cvikům, ale již tehdy potvrzovaly se vady, vtiskovaly svůj znak, a bylo lze vidět, že, mlád, jest Mistrem. Již tehdy mrzout. Málo patrny, něžnosti srdcí inteligentních.

Vychován v elegantním světě, neupadal

*) V překladě Stanislava K. Neumanna (ve sbírce „Satanova sláva mezi námi“).



A. SLAVÍČEK.
NA VEČER.

v extasi před těmi krámy modistek ulice de la Paix, hezkými krajkami, před tím pověstným šikem našich Pařížanek, aby vám namáznul výstřední klobouk. Vidět je, jak sedí bláznivě v týle na falešných vrkočích, a nad to, nebo lépe řečeno skrze to všecko špičku nosu co nejdrzejšího.

A odejít pak odpočinout si od prací dne do Opery. Tam, řekl si Degas, všecko je falešné, světla, dekorace, účesy tanečnic, jich korset, jich úsměv. Jedině pravé effekty, které se z toho odvozují, lešení, kostra lidská, uvedení v pohyb; všeho druhu arabesky. Kolik síly, křepkosti, kouzla! V určitou chvíli vkládá se do toho muž řadou skoků, zachycuje tanečnici, která omdlévá. Ano, omdlévá, omdlévá než v tuto chvíli. Vy všichni, kteří toužíte spáti s tanečnicí, nedoufejte ani vteřinu, že omdlí láskou ve vašem náručí. Není to pravda. Tanečnice omdlévá láskou jen na scéně.

Tanečnice Degasovy nejsou ženy, jsou to pohybující se stroje s rozmarnými liniemi, ekvilibristické zázraky, aranžované jako klobouk z ulice de la Paix, se vším tím umělým, tak způsobný. Lehké gazy také se pozdvihují a člověk nemyslí na to, aby viděl, co jest pod nimi, ani ne čerň, která hyzdí běl.

Ramena jsou příliš dlouhá, praví pán, který s metrem v ruce vypočítává tak dobře proporce. Vím to také: pokud by šlo o mrtvou přírodu. Dekory nejsou krajiny, jsou to dekory. De Nittis dělal je také a bylo to mnohem lepší.

Závodní koně, jockeyové v krajinách od Degasa; velmi často mrchy, na něž sedly opice. Ve všem tom žádného motivu; jedině život linií, linií, ještě linií. Jeho styl toť on. Proč podepisuje? Nikdo toho nepotřebuje méně než on. V poslední době udělal mnoho nahot. Kritikové všeobecně viděli ženu. Ale nejde o ženu, jako jindy nešlo o tanečnice; mnohem spíše o některé faze života poznané nediskretností.

— O co se jedná? Kresba byla na zemi, bylo třeba ji zdvihnout, a patře na tyto nahoty, volám: nyní je nahoře.

U člověka jako u malíře všechno je příkladem. Degas jest jedním ze vzácných mistrů, který nepotřebuje než shýbnouti se, aby jich zdvihl, opovrhnul palmami, poctami, jměním, bez trpkosti, bez závisti. Kráčí davem tak prostě! Jeho stará hollandská služka jest mrtva, jinak ř.kala by ještě: „Jest-li pak by takhle za vás zvonili!“

* * *

[Takto, rozmarně pohádkovým tónem, vyložil Gauguin sám svojí uměleckou a malířskou nauku].

Bylo to v době Tamerlanově, myslím roku X, před Kristem nebo po Kristu. Co na tom záleží? Často přesnost škodí snu, béře pohádce pohádkovost. Tam dole, se strany, kde vychází slunce, pročež nazvána byla tato krajina Levante, ve vonném lesíku sešlo se několik mladých lidí s černohnědou pletí, ale, v protivě se zvyky vojáckého davu, s dlouhými vlasy, ukazately budoucího zaměstnání.

Naslouchali, nevím zda uctivě, velikému učiteli Mani-Vehli-Zumbul-Zadimu, malíři, který dával rady. Zajímá-li vás věděti, co říkal asi tento umělec barbarských dob, slyšte:

Pravil:

„Užívejte vždy barev téhož původu. Indigo jest nejlepším základem; stává se žlutým v kyselině sanytrové a červeným v octě. Materialisté mají ho vždycky. Držte se těchto tří barev. Při trpělivosti dovedete takto složiti všecky tóny. Nechte, aby podklad vašeho papíru rozjasňoval vaše tóny a dělal bílou, ale nenechte jej úplně holým. Prádlo a tělo nedají se malovat, leč máte-li tajemství umění. Kdo vám řekl, že jasná cinobrovaná červeň jest tělem a že prádlo stíňuje se šedí? Položte bílou látku vedle zelí nebo vedle chumáče růží a uvidíte, bude-li míti šedivý tón.

„Zamítněte čerň a tu směs běli a černi, které se říká šeď. Nic není černé, nic není šedé. Co se zdá šedým, jest složení jasných nuancí, které uhaduje cvičené oko. Kdo maluje, nemá úkolem, aby postavil, jako zedník s kružidlem a s pravítkem v ruce, dům podle plánu, který dodal stavitel. Je dobré pro mladé lidi, aby měli model, ale ať stáhnou přes něj záclonu, pokud malují. Lépe jest malovati z paměti, tak vaše dílo bude opravdu vaším; váš pocit, váš intellekt a vaše duše přežijí pak oko amateurovo.

„Jde do stáje, chce-li spočítati chlupy svého osla a určiti místo každého z nich.

„Kdo vám praví, že se mají hledati protiklady barev?

„Co sladšího umělci, než dá-li rozlišiti v kytici růží tón každé z nich? Dvě podobné květiny nemohly by tedy nikdy býti vedle sebe?

„Hledejte harmonii a ne kontrast, souhlas a ne náraz. Jen oko nevědomosti připisuje pevnou a neměnnou barvu každému předmětu; řekl jsem vám to, střezte se tohoto úskalí. Cvičte se malovati jej



ANTONÍN SLAVÍČEK.
ULICE V BÝVALÉ PRAZE.

spojený s jinými nebo s podobnými barvami jako je sám nebo zastíněný jimi, to jest v sousedství jiných předmětů nebo položený za stínidlo předmětů. Tak budete se líbiti svojí růzností a svojí pravdou — opravdu svojí. — Jděte od jasného k tmavému, a ne od tmavého k jasnému: vaše práce nebude nikdy dosti svítivá; oko chce se zotaviti vaší prací, dejte mu radost a ne zármutek. Malířům štítů náleží kopírovati dílo jiných. Reprodukujete-li, co udělal někdo jiný, děláte jen smíšeniny: otupujete svoji citovost a dáváte ustrnouti svému koloritu. Nechť u vás všecko dýše klidem a pokojem duše. Tak vyhybejte se pohnuté póse. Každá z vašich osob budiž v statickém stavu. Když Oumra představil muka Ocraïova, nepozdvihl šavli katovu, nepropůjčil Chachanovi hrozivého gesta a nezkroutil v křečích matku trpitelovu. Sultán sedící na svém trůně vrásčí své čelo hněvivou vráskou; kat, vztýčen, patří na Ocraïe jako na kořisť, která v něm budí soucit; matka opřena o pilíř, dokazuje svoji beznadějnou bolest poklesnutím svých sil a svého těla. Tak stráví se hodina bez únavy před touto scénou tragičtější ve svém klidu, než kdyby po první chvilce nemožnost, zachovati umělou pósu, vzbudila opovržlivý smích.

„Dbejte, abyste dali každému předmětu obrys; čistota kontury jest věnem ruky, které žádná kolísavost vůle neznechucuje.

„Proč zkrášlovati pečlivě a s rozvahou? Tak mizí pravda, vůně každé osoby, květiny, člověka nebo stromu; všecko se stírá v téže notě hezoučkého, z níž jest špatně znateli. To neznamená, že jest třeba vypuditi graciésní sujet, ale raději podejte jej, jak a jakým jej vidíte, než abyste vlili svoji barvu a svoji kresbu do kadlubu theorie připravené z předu ve vašem mozku.“

Bylo slyšeti nějaký šepot v lesíku; kdyby

vítr jich byl neodnesl, mohlo by se slyšeti několik slov zlozvukých: Naturalisto! . . . Kantore! . . . ale vítr jich odnesl.

Mani však svraštil brvy, nazval své žáky: Anarchisti!, pak pokračoval:

„Nedělejte věcí příliš hotových; dojem není dosti trvalý, aby pozdější vyhledávání nekonečného detailu neškodilo prvnímu vrhu; tak chladíte jeho žhavý tok a z vroucí krve děláte kamení; i kdyby to byl rubín, odvrzte jej daleko od sebe.

„Neřeknu vám, kterému štětci dávati přednost, jaký papír brát, kterému směru se svěřit. To zde jsou věci, na které se tážou mladé dívky s dlouhými vlasy a krátkým rozumem, které staví naše umění do stejné řady s vyšíváním pantoflí nebo s pečením šťavnatých paštiček.“

Vážně vzdálil se Mani.

Vesele rozletěla se mládež.

V roce X. všecko to se stalo.

(Příště pokračování.)

Přeložil F. X. ŠALDA.



M. BRAUN.
GARINUS.

KRONIKA.

ČASOVÉ GLOSSY A DOKUMENTY.

(„Knihy dobrých autorů“ a „Sbírka krásné literatury“: proti pseudoidealismu a proti přeceňování anglického románu. — Staronová fráse o hyperkriticismu a filosofie prostřednosti.)

Nákladem a redakcí pí. Kamily Neumannové vychází asi od tří čtvrtí roku sbírka umělecké prósy pod prostým názvem „Knihy dobrých autorů“. S milou pravidelností přináší měsíc co měsíc vkusně vypravený svazek prósy opravdu umělecké, který nechce obyčejně zreformovat hned od hlavy k patě český svět a neslibuje dáti nádavkem tomu, kdo si jej koupí, spásu duše na základě pevného světového názoru, ale poskytuje pravidlem, co slibuje: uměleckou četbu, literární umění. Tiše, bez reklamy, se vzácnou u nás skromností, bez sebevynášení a snižování jiných literárních podniků, beze všech nemravů knihkupeckého tržiště vychází tato sbírka, a dnes leží přede mnou deset knížek, jichž autory jsou vedle jiných Nietzsche a Barrès, Przybyszewski a van Eeden — literatura většinou opravdová a silná, umělecky cítěná a vyslovená, bohatá a charakterná a proto zdravá v kladném smyslu slova — v jediném smyslu, který není nesmyslem.

Velmi nepříznivě odráží se od této distingované prostoty a mlčelivosti, s jakou vystupuje sbírka Dobrých autorů, nadutý a kriticky absurdní prospekt, jakým ohlašuje zrození své nové Sbírky krásné literatury realistický nakladatel pan Laichter. Pan Laichter vydává první číslo, Charlotty Bronteové román „Shirley“, a předesílá mu vychloubačný prolog prospektový, v němž beztaktně osměluje se políčkovat moderní naše literární umění, pokud nenese realistickou etiketu. Vystupuje v něm s gesty Mesiáše české literatury, který ji musí spasit z její bezedné ubohosti a pokleslosti. Jeho sbírka není jen, rozumí se, ledajaký knihkupecký podnik, který chce přinést čtenáři za jeho groš dobrou četbu a nakladateli přiměřený zisk — ne, jde hned o missi, o reformu uměleckých názorů, o protest proti domácímu úpadku. Namítne se mně snad, že nestojí za to kritisovat pouhý knihkupecký prospekt. Ale co z něho zní, není než echo realistické také-kritiky, a co stojí zde, mohlo by se čísti zcela dobře také v literární rubrice „Naší doby“ a čítá se tam v pravdě ve variantě velmi málo jen pozměněné.

„Nebude pěstovat (p. Laichterova „Sbírka“) povrchní esteticism (že jest také esteticism hluboký a opravdový, o tom nezdají se míti někteří realisté tušení), bude čelit moderní chorobnosti dnešní literatury cizí a domácí (jaké ctihodné cliché, jaká frase stará jako refrén nejstarších kapucinad: jak jest ten dnešní svět zkažený!) vydáváním knih vážných a zdravých (jak jinak také: vážnost a zdraví chodí vždy párkem, alespoň na papíře — v životě bývá to naopak: veselí a zdraví). Bude prakticky propagovat myšlenku, že v pravdě moderním je jen to umění (slyšte!), které má svůj základ v neměnitelných pojmech dobra, pravdy a krásy.“

Dost. Zastavuju se a slabikuju zvolna: v ne-mě-ni-tel-ných po-jmech do-bra, pravdy a krá-sy! Zdá se mě, že člověk, který pracoval trochu v literární kritice a estetice a myslil o nich, má proč, aby stanul a zamyslil se, než stáhne rty k ironickému úsměvu.

Tak píše se dnes po literárních bojích desetiletí a desetiletí trvajících — tak smí

psáti dnes nakladatelství tak zv. pokrokové! Dnes, kdy je tištěna a i v Čechách čtena řada knih a studií filosofických a literárně a umělecky kritických, které ukazují, že to, čemu se říká krása, jest podrobeno evoluci jako jiné vztahy a hodnoty!

Stavět dnes literární estetiku na základ neměnitelné trojice: dobra, pravdy a krásy jest cosi neslušného a v dobré společnosti prostě zakázaného, netrpěného. Znamená to prostoduchost a bezmyšlenkovost, kterou jen omylem a jen v Kocourkově pokládají za idealismus. Akademický eklekticismus Cousinův, který si naposledy dovoloval toto ideové fikslařství, leží mrtev a nedá se o něm říci nic dobrého. Křísiti jej dnes u nás, třebas jen v nakladatelských prospektech, jest cosi neodpustitelného. Ostatně, opakuju, nejde o nakladatelský prospekt. Ten jest zde pouze echem jednoho křídla realistické kritiky, které jest souzeno, vzkřísiti a sloučiti ve své osobě, jak se zdá, všecky pseudoidealistické lži domácí i cizí. Proto tento protest: platí pseudokritickým frazím, kterými se ohání dnes část t. zv. realistické kritiky. Jsou jalovější, obmezenější a zhoubnější než byly fraze t. zv. starovlastenecké.

A navazuju na něj ihned protest druhý: proti přeceňování anglického románu, jak se u nás nekriticky propaguje z různých stran na patrnou škodu uměleckého našeho rozvoje.

Pravda jest, že dobrá umělecká prósa, bohatá a silná, jest v Anglii výjimkou. Nenapadá mně zde odsuzovat šmahem anglický román. Otázka jest příliš složitá a delikátní a nedá se krájet hrubým nožem v časovém feuilletoně. V knihách, jako jest „Shirley“, jsou přednosti vedle vad, užitek leží tu vedle nebezpečí.

Chci jen říci, že nic nevyrovná se velikému románu francouzskému, románu Balzacovu nebo Flaubertovu. To je útvar nejvyšší síly a dokonalosti, bohatý svět organisovaný a zákonný, hluboký jako mysterium, jasný jako planetárný mechanismus. Jest to celý svět — neschází v něm ani element ethický. Neviděti ho může jen povrchnost a nevědomost. Neboť — a v tom jest veliká a vlastně umělecká hodnota francouzského románu a přednost jeho před pravidelným románem anglickým — tento element není tu vnější, není nalepen z vnějška a vnucen z vnějška jako okatá tendence a intence: jest vnitřně ztráven; nese dílo jako rytmus a teplo, jako jedna ze složek a sil, jimiž žije a z nichž se rozvíjí. Jest z jeho elementů konstruktivných — v tom jest umělecká suprematie francouzského románu, který v devatenáctém věku vydal díla nejvyšší síly a dokonalosti. Jejich školy jest naší literatuře třeba přede vším: pokud jí neprojde, nenabude umělecké organisace a vlastních stylových a tvárných sil.

Nejlepší z mladých Němců, jako Heinrich Mann, pochopili tuto vývojovou nutnost a sedí již od let ve škole velikého klassického románu francouzského, románu Balzacova a Flaubertova. A jen na svůj prospěch.

* * *

Nová fraze byla nedávno ražena a rozhozena do veřejnosti: fraze o hyperkriticismu. Známý informační článek pana F. V. Krejčího o české literární žni posledních let ve vídeňské „Oesterreichische Rundschau“ byl předmětem debaty v kterémsi pokrokovém studentském spolku, v němž vedl hlavní slovo p. dr. Chalupný. A mladí pánové po delších výkladech usnesli prý se na tom, že vskutku rozmáhá se v našem literárním životě hyperkriticismus — kriticismus upřílišený a proto škodlivý. Jest prý to vliv realismu jednostranně chápaného a ovšem cosi nezdravého. Tak odhlasovali to rozšafní mládenci a mladočeský denník vynesl s radostí jejich nově pečenou frazi na denní světlo, na širší veřejnost. Hovořil při tom také cosi o sebepoznání a pokání . . .

Hyperkriticismus! Jaké směšné slovo, jaká myšlenková nestvůra tomu, komu literární myšlenka není hračkou, kdo vášnivě žije v myšlenkové sféře, kdo literárně myslí a pracuje. Ne menší logická absurdnost, než kdyby hovořil někdo o upřílišeném zdraví nebo o upřílišené síle.

A jaký žalostně nesprávný a ubohý názor na literární kriticismus jest podmínkou takového stanoviska! V Čechách stále ještě vidí se v kriticismu jakýsi rozkladný element, před nímž jest se míti na pozoru, který se musí držet na uzdě, nemá-li způsobit zlo a neštěstí. Že kriticismus jest přímo inspiratorem a kvasem nových útvarů literárních, že přímo vytvořil dobrou polovinu romantismu a realismu, že jest mocí kulturotvornou, o tom není ještě zdání. Nikdo, zdá se, neví, že

kriticismus — plný a důsledný a ne pouhý seslabený jeho odvar — jest nejpositivnějším dělníkem na díle všech velikých moderních duchů: tvořiti znamená stále více přemýšleti i theoreticky a souditi. Pánové nemají patrně tušení, v jaké absolutní ostří hnali kriticismus básníci jako Poe nebo Baudelaire: jak vědomě a kriticky tvořili, jak beze slevy soudili sebe i jiné, jak úsilně a opravdově přemýšleli i o ryze theoretických problémech uměleckých a estetických, od otázek metafyfysiky umělecké až po jeho techniku. Nevědí, že dílo Goethovo dá se pochopiti jen úžasným integrálním prolnutím a sloučením kritika a básníka. Kdo četl „Correspondenci" Flaubertovu, zachvívá se přímo při pohledu, jaký úžasný, hluboký a jemný kritický duch žil v tomto velikém prosateurovi a jak v díle jeho jest kriticismus přímo silou konstruktivnou. A stejně jest tomu u Dostojevského: jeho „Denník spisovatelův" ukazuje typickou kritickou potenci, člověka, který dovede domyslit svůj soud do posledních důsledků, ducha krajně rozhodného, jemuž jest cizí všecka konciliantnost; jeho kritika revoluční filosofie francouzské, západního liberalismu, abych uvedl jediný příklad, jest typem veliké a vášnivé kritiky a zároveň inspirací nejedné románové partie v jeho díle: obojím vlá týž duch, týž rytmus, totéž životní teplo.

Ale našim rozšafným mládencům jest mysteriem sedmi zámky zavřeným každý opravdový myšlenkový život. Že myslitel hodný toho jména jest nesen vášní, že tvorby myšlenkové účastní se celý člověk, tělem duší, temperamentem i charakterem, nervy i srdcem, že kritická myšlenka jest myšlenkou jen za cenu, že je domyšlena, vyhráněna v poslední charakternost . . . jest pro ně pohádkou. Jim jest patrně kritika papírovým školským pensem, které se dá stříhat dle lineálu.

Jest to všecko nejhorší diktantismus, filosofie prostředních a pohodlných. Jest to důsledek nejžalostnějšího mechanismu a materialismu: pánové představují si život hmotně složený z různých elementů a harmonii jeho rozumějí tak, že nesmí býti žádného mnoho a každého přibližně stejně. Sedm lotů fantasie, sedm lotů kritiky, sedm lotů citu, sedm vůle atd. . . . Rozměř si všecko dobře, milý synu: paralelogram sil a výslednice jde právě prostředkem. „Omne nimium vertitur in vicium," jest celá moudrost této filosofie prostřednosti, a slovo o zlatém středocestí celou jejich ethikou. Normál. Prostřednost a bezcharakternost jest jim již harmonií. A tvorba jen cosi negativného: vyhýbání se „krajnostem". Spletli si neodpustitelně moudrost s pouhým chytráctvím a mechanismns pravidel a regulí se zákonem. Nemají tušení o celosti života, o duchu, který vlá a posvěcuje, o žáru, který nese a rytmuje, o vzdání se proudu velikého utrpení, veliké lásky, velikého hněvu, který vykupuje. Malodušná chasa, které se rozpadá a rozdrobuje v rukou všecko, čeho se dotkne.

A tak tedy: hyperkriticismus.

Cosi upřílišeného, výstředního, krajního.

A hned lineál sem a nůžky sem a stříhat, stříhat „krajnosti"!

Hyperkriticismus: jaká staronová fraze! Starý bídný kov přelitý do nové formičky — a v jádře jen stará nenávist, kterou se bránil vždy v Čechách diletantismus a pohodlná prostřednost proti literární myšlence a proti umělecké kázni. Stojí-li co při tom za zamyšlení, jest to nanejvýš jen to, že dnes tuto falešnou minci, tuto prázdnou populární frazi a heslo razí, odvažuje se razit spolek tak zv. pokrokové mládeže, mladorealistické generace.

Tedy hyperkriticismus. To znamená srozumitelnou a jasnou češtinou: ulamuj hrot svojí kritické myšlence, nedomýšlej své literární a umělecké myšlenky, nedocítuj svých literárních citů! Buď konciliantní a kompromissní, drž se středocestí! Vzdej se absolutních a čistých uměleckých postulátů, ber všecko jen à peu près! Zrazuj ve zdvořilé a rukavičkové formě svůj umělecký ideál!

A tato fraze razí se v Čechách dnes, kdy nemáme skoro kritiky ve vlastním smyslu slova, kdy spočítáš na prstech ruky roční žeň kritických studií a článků, které snesou měřítko opravdovosti a mají tušení o tom, co jest to umělecký zákon a umělecká tvorba, umělecký intellekt a estetické svědomí. Dnes, kdy není skoro kritiky, mluví se v Čechách o přílišnosti kritiky, o kritice přepjaté, krajní, zbytečné, škodlivé: dnes, kdy se v Čechách myslí a píše s větší opravdovostí, vroucností a znalostí o čistění ulic a vyvážení smetí z města než o věcech literárních a uměleckých, dnes, kdy vítězí na celé čáře nejhorší prostřednost a nejpustší banálnost,

dnes, kdy i listy, pokládané za lepší, přinášejí o věcech literárních a uměleckých nejbědnější žvast, nejpohodlnější triviality, nejskrčenější zbabělost . . .

Ano, pánové, vaše literární a umělecká filosofie jest zlý a špatný diletantismus, ochotničení ve světě, jehož celost, jednota a zákonnost vám uniká. Dostane-li se z vás někdo jednou k literatuře a k umění v poměr opravdu celý a čistý, pochopí pustotu fraze o hyperkriticismu, její logickou, noetickou absurdnost.

S kritikou jako se všemi věcmi ducha jest to úžasně prosté.

Dobré kritiky není nikdy mnoho, špatné kritiky není nikdy dost málo.

Dobrá kritika jest vždycky hyperkritickou ve vašem smyslu: vyhraňuje literární myšlenku v nejtvrdší a nejčistší tvar, odvrhuje všecko náhodné, vnější a kompromissní a propaluje se k vlastnímu bytostnému jádru a středu, jest zároveň charakterná i subtilná — váží dílo na vahách étherných a slyší disharmonie, kterých přeslýchá obyčejné ucho. A tato dobrá kritika (v Čechách vzácnější nad zlato) jest vždycky kladná: ukazuje nejen, kde a v čem dílo kritisované zradilo zákon jednoty a svobody, ale naznačuje i, třebas jen ve skizze, jak jej mělo naplnit, v kterém směru leželo umělecké vykoupení.

Bylo-li čeho dnes v Čechách třeba, bylo to vystoupení proti kritice špatné, proti kritice slabé, plané a bezcharakterné. Jen ta jest negativná, jen ta poškozuje, jen ta zabíjí a otravuje prostě již svojí existencí: sama nevědomá a hrubá, sama korrumpovaná, korrumpuje jiné, kazí vzduch a činí jej nedychatelným. Jí se dnes dusíme, v ní, v její drzosti a pustotě dnes toneme.

Prosinec 1905. QUIDAM.

VOLNÉ KAPITOLY O STARŠÍM UMĚNÍ: I. DOJMY Z BAROKA.

M. J. — Patří k nevděku a nevýhodě všedního života, že jsme odvykli cenit a užívati věcí, kolem nichž chodíme denně. Nejsem Staropražan ve smyslu klubu za Starou Prahu; litoval jsem víc větve kaštanu, která před lety padla v Letenské ulici za oběť elektrické dráze, než domů na Staroměstském náměstí i prelatury, a faktum, že nám postavili na Riegrově nábřeží tak hrozné činžáky, rozčiluje mne víc, než kdyby městská rada zbourala ještě několik historických památek; ale mám Prahu rád po svém a vděčně.

Neznám krajiny, která by bohatěji mluvila k duši. Flâner — (nemáme snad ani český výraz, nejlepší důkaz, jak vzácna je sama věc) — chodit bez cíle, ale s očima otevřenýma pro každou zajímavost a každou krásu, pro nový detail nebo nuanci už známé scenerie, pro nenadálé osvětlení, neočekávanou perspektivu, — to je v Praze bohatě výnosné zaměstnání. Snad ne na poprvé; tak lacino se odhalí jen obecné pohlednicové krásy; ty pravé jsou diskretnější. Patina dvou tří věků a nános špíny, k němuž přidává každý den, zladily ku podivu všechno disparatní a nápadné po starých ulicích. Sám barok, tento v jádru tak theatralní a křiklavý styl, zdiskretněl časem a zapadl do celkové scenerie jakoby přírodní nutností; zahalily a otřely se výstřední nevkusy jeho architektury i skulptury, a jeho stavby i sochy plní dnes svůj dekorativní úkol stejně přirozeně jako krásný strom nebo balvan u cesty v lese — a jsou stejně málo všímány.

Bylo by divné překvapení, kdyby nám někdo představil nejpopulárnější díla pražského sochařství, sochy na Kamenném mostě, pojednou v sněhobílých sádrových odlitcích v síni musejní a donutil nás, abychom je prohlíželi nově, kriticky a do detailu; podivili bychom se jistě, jak pramálo je známe a jak mnoho z jich plastické krásy nám unikalo.

Stalo se mi cos takového nedávno na Vinohradech. Přišel jsem do štukatérské dílny pp. Duška a Sýkory v Balbínově ulici, v zadu v takovém typickém vinohradském dvoře, do něhož se dívají kuchyňská okna několika činžáků. K dílně přiléhá malá kůlnička ne právě representační, sloužící za skladiště; ale z její tmy a špíny svítil bělostí čerstvé sádry podivný, úžasný kolos, ohromný lesní muž. Vylézal po čtyrech z díry, plaše jako zvíře; uražený nos dodával jeho ornamentální hlavě se stylisovaným vlasem i vousem vzezření idiotismu. Ale ve hlavě není jeho síla; tělo jsou mohutné svazy a šlachy tuhé jak kořání stromů; pláty masa jsou připnuty pevně na jeho zádech, nohy jsou sloupy; kdyby vstal, obr, měřil by na čtyři metry — a myšlenka na to je blízká, neboť on žije; viděl jsem málokdy tak životem prosáklou hmotu.

Je to poustevník Garinus z Kuksu*), dílo M. Brauna. Neviděl jsem ho na místě, ale vyprávěli mi, kdož ho tam odlévali minulého léta, jak tam vylézá ze své jeskyně zarostlý mechem a travou, a znám jeho fotografie. Tam je částí lesa, se kterým srostl za dvě stě let: v kůlničce na Vinohradech působil celou svou plastickou silou jakoby byl vytvořen včera, a byl to imposantní kus.

Než přišel Braun do Kuksu, kde tesal své mistrovské kusy pro Betlém hraběte Šporka, barokní dílo pro barokního pána, měl pražskou svou činnost za sebou.

Připomenu jen letem, že k ní patří Luitgarda a sv. Ivo na Kamenném mostě, obři Clam-Callasova paláce, výzdoba Thunovského paláce v Nerudově ulici i obou paláců na Velkopřevorském náměstí, Bouquoiského i Maltézského.

Bydlíval v domku, který si sám postavil na rohu Vodičkovy a Široké ulice, nedaleko Hopfenštoků, kde připomíná deska jeho vrstevníka a soka, F. Brokoffa. Nevím, není-li zbytečno vypočítávat jeho práce, kolem nichž chodíme denně. Na mostě je to Vincenc i Prokop a velká skupina s Turkem, byl to František Xav. a Ignác z Loyoly; před Mikulášským kostelem na Malé straně stojí morový sloup, v Nerudově ulici mouřeníni Morozinského paláce; postavil i morový sloup na Hradčanech a oltář u sv. Havla, tesal náhrobek hr. Vratislava u sv. Jakuba i portál domu u Hopfenštoků. On s Braunem stvořili nám hlavní část barokní Prahy, celé museum v plein-airu — a že není v sádrových odlitcích, nezaslouží si věru míň pozornosti. Jejich díla jsou vždy krásně dekorativní, harmonují dokonale se svou architekturou a třeba vznikla v době, kdy se nekladlo na účelnost mnoho váhy, mají stále ještě víc zdravého smyslu, než mnohá dekorativní plastika dnešní: jejich kariatidy mají vždycky dost síly, aby unesly, co jim stavitel naložil, a jejich velké skupiny unesly tíhu dvou století, tu hroznou kritickou tíhu času, pod kterou se zhroutilo už tolik mladších.

*

VÝSTAVY.

Z pařížských výstav podzimních jsou hodny zaznamenání ještě výstava Théodora Rivièrea, Louisa Legranda a van Rysselberghea.

Théodore Rivière ma pěkné jméno jako obroditel drobné plastiky francouzské, plodného a rozkošného umění, které od dob Clodionových trpělo klassicistickou netolerantností a leželo ladem přes některé krásné náběhy, ale osamotnělé, jakým byl ku př. Ratapoil Daumierův, vrh geniálního ducha a geniální ruky, který nedošel pochopení a porozumění u vrstevníků. Z poslední doby před Rivièrem zasluhují jen zmínky práce Moreau-Vauthierovy a Falizeovy, které mají umělecký nerv. Rivièrea vyznačuje jemný smysl pro charakter a graciosní kouzlo, cit pro krásné hmoty, jimiž pracuje a v nichž dovede diskretně přivésti k platnosti jich vlastní řeč a ráz — všecko bez barbarské vtíravosti a hovornosti. Síla tato jest patrna i v nové jeho výstavě. Stříbro a bronz jsou velmi delikátně vytěženy v kovovou symfonii v sošce Pávově; jinde, jako ku př. v Mlčení vyzískán jest dojem až tajemný ze slonové kosti. Sošky Rivièreovy jsou většinou velmi sladkými skvosty; Rivière vystihuje v nich šťastně charakter civilisací a raç; jeho negři, arabští jezdci, tunisské Židovky, Annamitky jsou charakterisováni s ostrou typičností; jeho figury historické jako Salammbô, barbaři, římští a hellenští vojáci mají mnoho kouzla. Jedné části díla Rivièreova vadí však jakási suchost, těsnost, drobnost formová, nedostatek širšího, úhrnnějšího stylu; vada ta jest patrna zvláště u některých moderních portrétů jeho.

Louis Legrand jest vysoce ceněným mistrem svého oboru, umělcem bohatého tvořivého fondu, živého, vášnivého jazyka. V nové výstavě ukazuje, že se neustále rozvíjí, zkoumaje své postupy, hledaje nová podání. K staré drsnosti přidává dnes pokusy o modelaci velmi zjemnělou a sladkou nebo užívá velmi zdrželivě barvy, která udává u něho úhrnně a klassicky dvěma třemi diskretními tóny čáru obzorovou nebo skupinu stromů; nebo konečně podává s neomylností bezpečnou jemnost pointe sèche.

Van Rysselberge jest dnes jedním z významných pointilistů; svojí technické methody užívá s logickou silou, volně a široce; působí dojmem trochu drsným, ale malba jeho má také pozoruhodnou pevnost; plány jeho obrazů se nekolísají. Zvláště šťastným jest Rysselberge ve studiu nahot; miluje a chápe tělo ženské jako jeho velcí umělečtí předkové a jeho studie rudkové mají klassickou úspornost a sladkou harmonii. Jeho dekorativné komposice jsou klidnými a intimními symfoniemi a mají ideální snivost. V rukou van Rysselbergeových vůbec pointilismus, který chtěl vystihovati původně plein-air, har-

*) Viz články prof. J. Maudra v „Díle“ 1903 a v „Máji“ 1904.

monisuje se často v umění dekorativně intimní.

*

V Berlíně u Schulteho nedávno výstava padesáti a několika prací Hammershöiových. Hammershöi jest delikátní umělec se staromistrovskou kulturou zrakovou; řeč jeho není právě zvláště dánská, spíše evropská; blouzní o diskretní barvě a intimním kouzlu starých Holanďanů, o čistotě Terborgovské; své harmonie rád ladí do stříbrné šedi, do chladné zeleni. Nejlepší jest v architekturách; jeho dánské zámky s bílozelenými střechami a stříškami viděné v šedé mlze, před chladným mořem, mají mnoho malířského kouzla.

*

Ve Vídni na počátku listopadu m. r. byla vydražena umělecká pozůstalost jednoho z řídkých a ryzích umělců vídeňských, Rudolfa Ribarze, který zemřel po trapné chorobě před rokem. Ribarz byl oddaným a šťastným stoupencem francouzské „paysage intime“, mistrů Barbizonských. Jako 27letý mladý muž přišel r. 1875 do Paříže, kde po dlouhých bojích zvítězili právě velcí mistři Fontainebleauští.

Millet a Corot nedávno zemřeli, ale Daubigny a Dupré ještě žili a s oběma podařilo se Ribarzi vejíti v osobní styk; zejmena Daubigny prohloubil a zjemnil jeho malířské zření, zjevil mu malířské hodnoty a odvrátil jej od přílišné kresby předmětové. V Paříži prožil Ribarz šestnáct let často velmi krušných, ale zde stvořil také své nejlepší práce. Ve svých dílech snažil se po krásné formě malířského, velce viděného a velce myšleného dojmu, po tónové kráse starých mistrů, po intimním podání kouzla přírodního. Z Normandie a Picardie a pak z Holandska přinesl si nejlepší svoji žeň. Vedle toho kreslíval znamenité studie rostlinné a plodové a tyto dekorativné práce byly příčinou, že byl povolán r. 1891 na uměl. průmyslovou školu vídeňskou jako učitel malby květinové. Nerad opouštěl Paříž. Ve Vídni chřadnul a úpadek jeho zdraví je ovšem patrný i v pracích z této poslední jeho doby; jsou to jen paběrky jeho pařížské žně.

*

Referentská povinnost, v tomto případě svrchovaně trapná, nutí nás zaznamenati dvě pražské také-výstavy: vánoční umělecko-průmyslovou výstavku v Museu umělecko-průmyslovém a výstavku ženského umění českého na Josefském náměstí. Vánoční umělecko-průmyslová výstavka jest již chronické zlo, které se každým rokem zhoršuje, a poslední léta klesla již pod úroveň nejlaxnějšího kupeckého vkusu. Za to lukulské hody, které nám české t. zv. umělkyně připravily ze svých ručních prací, byly cosi z brusu nového, pokud víme bez praecedence posud v Praze; přáli bychom si jen z plna srdce, aby byly také bez pokračování a zůstaly tak opravdu jedinečné v každém smyslu slova. Šlechetné přání po prodeji, které inspirovalo tento podnik, dá se snad ukojit i jinak, aniž by bylo třeba zneužívat a brát nadarmo slov „umění“ a „umělkyně“ a sehrávat nechutnou vystavovací ceremonii, kde k tomu není žádných, ale naprosto žádných vnitřních důvodů.

*

Výstava V. Radimského, Praha, Eliščina tř. čís. 6, od 3.—31. prosince 1905. Po dvou létech, která uplynula od jeho poslední výstavy, zůstal si V. Radimský zcela věrným. Je to týž podnikavý, energický malíř, vyjadřující se hotově a jistě Monetovskou, trochu zhrublou a zpovšechnělou manyrou. Je hodně barevného smyslu a trefně objektivního pozorování v jeho práci; přinesl také některé nové motivy tentokrát, zašel až do Holandska pro ně, na břehy kanálů a mezi záhony tulipánů, zvykl si vstávat časněji, než vstává většina krajinářů, a zastihl tak zajímavé nálady před a při východu slunce — ale tyto vnější okolnosti nezměnily praničeho na jeho způsobu nazírání ani vyjadřování a nepřidaly ani půl stupně vnitřního tepla jeho obrazům; a tak projdete letošní výstavou se stejně chladným, trochu nuceným uznáním jako předcházejícími.

*

V pavilloně Manesově pod zahradou Kinských vystaveno do konce ledna 126 prací malíře F. Šimona, doklady to jeho vývoje až do nejposlednějších dnů.

Příští XIX. výstava obsahovati bude 80 obrazů ruského malíře dekoratéra a stylisty z družiny „Mir Iskusstva“ Mikuláše Konstantinoviče Roericha. Nenaskytnou-li se překážky při dopravě, otevřena bude již v prvých dnech února. Po této následovati bude Jarní výstava členská.

*

Kolekce 45 obrazů Vincenta van Gogha vystavena nyní po Berlíně (u Cassirera) a Drážďanech (u Arnolda) ve Vídni od 5. ledna v nové filiálce galerie Miethkeovy na Příkopech.

*

Vídeňská „Secesse“ vystaví v lednu a únoru kolektivně práce mnichovských umělců, sdružených v „Scholle“, k nimž náleží mimo jiné: R. M. Eichler, F. Erler, M. Feldbauer a A. Münzer.

*

V Berlíně pořádá Keller a Reiner posmrtnou výstavu děl Const. Meuniera obsahující celou uměleckou pozůstalost jeho, více jak 200 prací, mezi nimi i nedokončený návrh Zolova

pomníku určený pro Paříž, a pro musejní místnosti upravený model „Pomníku práce".

Výstava otevřena bude 10. prosince v staré budově státní hudební školy.

*

Pařížský „Salon d' Automne" uspořádá v Ecole des Beaux-Arts soubornou výstavu Paula Gauguina čítající as 350 prací.

*

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Schleissheimská galerie u Mnichova, vzácná již díly velikého a nešťastného Hanse von Marées, byla v posledním roce rozmnožena o souborné dílo jiného, velmi zajímavého a vášnivě bolestného umělce, který padl v půli dráhy, žáka Maréesova, barona Pidolla von Quintenbach; vdova umělcova darovala je galerii za podmínky, že budou práce jejího manžela spojeny s dílem jeho učitele a přítele. Osud Pidollův má mnohou obdobu s osudem Maréesovým; jako Marées jest i Pidoll raněn chimerou dokonalosti, jest obětí uměleckého svědomí do krajnosti úzkostlivého a přecitlivělého; jako Marées propadá Pidoll hloubavosti, pochybám, z nichž uniká sebevraždou. Zvláštní hluboké a psychické kouzlo, jakási pečeť mysteria, leží na některých pracích Pidollových, tak na Narcissu, z něhož mluví kult bolestné krásy, veliké androgynní krásy vinciovské, touha velikosti a melancholie pozdě narozených. V některých pracích jest patrný vliv nauky Maréesovy, který působil široko ve svoje vrstevníky, i v umělce, kteří stopy vlivu tohoto dovedli chytře maskovat, jako byl Lenbach. V Dělnicích jsou patrny vysoké lekce Maréesovy, přiblížení se k zákonnému rytmu, ke kanonické čistotě linie. Nejčistším malířským kouzlem jsou proniknuty však některé Pidollovy portréty, zvláště jeho autoportrét, dílo plné mysteriosní suggesce, veliké vnitřní silou, vnitřním charakterem; vedle něho působí proslulé „psychologické" portréty Lenbachovy tupě a bez duše prázdným a pustým materialismem.

*

Nákladem Arnoldovým v Drážďanech vyšly souborně lepty Manetovy s předmluvou Theodora Dureta. Lepty Manetovy jdou od jeho uměleckých počátků až do jeho smrti; jeden z prvních, „Silentium", jest z jeho prvních uměleckých let, poslední, „Jeanne", z r. 1882. Činnost jeho grafická vrcholí v létech 1862—67; tehdy miloval hlavně španělské motivy. Někde spokojuje se pouhým naznačením toho, co chtěl, jinde jest velmi propracovaným, tak ku př. v malé rytině podle „Olympie", která byla přílohou k „Revue du XIXe siècle", v níž tiskl Zola kritický článek, v „Lole de Valence" a v „Dítěti s kordem". Někdy překládá do leptu staré obrazy nebo obraz vlastní, jindy podává původní komposice i portréty, tak portrét Poeův a Baudelaireův. Z předchůdců svých v leptání cenil nejvýše Goyu a Canalea. — Týmž nákladem vyšlo i leptané dílo Zornovo, spracované Fortunatem ze Schubert-Soldern a obsahující jeden lept a dvacet tabulí světlotiskových a velmi pečlivý popis jednotlivých stavů ploten.

*

Alfred Lichtwark, známý německý historik výtvarný, vydal u Cassirera v Berlíně dvě nové knížky: Der Deutsche der Zukunft a Eine Sommerfahrt auf der Yacht Hamburg. Obsahem první práce jsou hlavně úvahy o postavení moderního musea k dnešním snahám kulturním a boj o vytvoření jednotné kultury proti učeneckému barbarství. Druhá práce jest rozkošnou causerií cestopisnou s pohledy do uměleckého i kulturního života dánského i německého.

*

Pečlivou prací věnovanou hollandské historii malířské jest Johanny de Yongh Die holländische Landschaftsmalerei. Ihre Entstehung und Entwickelung. Nákladem Cassirerovým v Berlíně.

*

Známý vídeňský výtvarný kritik, Ludwig Hevesi, vydal u Konegena ve Vídni Acht Jahre Sezession. Jest to velmi podrobná kronika a kritika novějších snah ve vídeňském umění výtvarném. Hevesi má jedinou přednost a dosti relativnou: jakousi svěžest a vnímavost, která v jeho věku nebývá pravidlem, alespoň ne u nás; jinak kritický intelekt a charakter jeho není právě veliký; v knize zůstává často, příliš často na povrchu a odbývá feuilletonisticky otázky, které žádají opravdovějšího promyšlení a rozhodnutí. U nás máme o výtvarné kultuře a principielných otázkách uměleckých snad jednu, snad dvě knihy, které stojí výše než kniha Hevesiho. Ale: o knize Hevesiho se ve Vídni mnoho píše, kniha Hevesiho se, jak víme, mnoho čte a kupuje, přes to, že stojí 12 K. U nás o knize estetických a uměleckých studií, třebas byla za řadu let jediná, jež má opravdové myslitelské a umělecké posvěcení, mlčí časopisy a kniha tlí v skladišti nečtena a nekupována. Také rozdíl mezi Vídní a námi, mezi kulturou naší a vídeňskou — ale pochybuji, zda pro nás, pro gros našeho obecenstva a naší kritiky, pro celkovou naši úroveň, lichotivý.

*

Amsterdam oslaví 15. července 1906 velkolepým způsobem třísté výročí narozenin Rembrandtových. Plán a způsob oslavy této liší se však velmi výhodně od běžných šablon a jest hoden pozornosti všude jinde, v první řadě u nás. Účelem národního svátku holandského jest pochopiti a oceniti správně velikost Rembrandtovu a pak usnadniti a sprostředkovati její pochopení vrstvám nejširším; toho se chce dociliti jednak vědeckými publikacemi, jednak reprodukcí a co nejširší popularisací některých děl mistrových. Janu Vethovi bylo uloženo, aby napsal o životě a díle mistrově celkovou studii, odpovídající dnešnímu stadiu vědy historické a estetické a vyčerpávající posavadní badání rembrandtovské formou stručnou a jadrnou. Studie ta vydána bude ve vkusné umělecké úpravě. Současně bude vydán první svazek Prentenbyble, v níž budou pojata všecka díla Rembrandtova, obrazy, lepty i kresby, vztahující se k bibli a doprovázena dotyčnými verši biblickými. Pamětné desky budou zasazeny na různé domy, v nichž bydlil mistr, a dům v Joden-Breetstraatě, jejž koupilo město, bude pozměněn v museum věnované vzpomínkám na život malířův. Slavné obrazy mistrovy, Noční stráž a Syndikové, budou vystaveny novým způsobem, v příznivém osvětlení, v přístavbě, která se buduje již při Rijksmuseu a bude otevřena v den slavnostní.

*

V dubnu vydá Harry hr. Kessler, předseda německého „Künstlerbundu", francouzsko německou monografii o Gauguinovi a zakoupil v Paříži pro tuto výhradní reprodukční právo jeho děl. Přes to můžeme sděliti, že podařilo se nám získati k reprodukci některá díla Gauguinova a přineseme ukázky již v příštím čísle.

*

Z Bristolu se oznamuje, že ve skladištích akademie krásných umění byly nalezeny tři obrazy Hogarthovy: „Kladení do hrobu", „Svaté ženy u hrobu" a „Nanebevstoupení". Prado bylo rozmnoženo dvěma obrazy Velasquezovými, jež mu odkázala zemřelá vévodkyně de Villahermosa.

SOUTĚŽE.

„Manes" vypisuje členům přístupnou soutěž na plakát pro příští jarní výstavu členskou (pořadem XX.). Pro plakát, který proveden bude u velikosti 80 × 110 cm. litografickým tiskem nejvýše čtyřmi barvami, zaslány buďtež skizzy do 22. února 1906 na adresu „Manes" Praha II., Vodičkova ul. 38. Soutěž je anonymní a soutěžící volí jednoho člena poroty, jehož jméno napíší na obálku s heslem. Za výbor voleni jsou do poroty Jan Kotěra a Vlad. Županský. Jediná cena 200 K udělena bude návrhu schopnému provedení a je současně honorářem za provedení na kámen.

*

Při nadání, založeném architektem Ant. Turkem pro mladé umělce, aby v cizině se mohli dále vzdělávati, uprázdněno jedno místo s požitkem 1600 K, určené tentokráte pro architekta, které může být prodlouženo i na druhý a třetí rok. V případě tom zavazuje nadace aspoň k 1 roku pobytu v Římě. O nadaci ucházeti se mohou architekti české národnosti a občanského původu. Žádosti opatřené doklady podány buďtež radě král. hl. města Prahy do 16. února 1906 v podacím protokole referátu humanitního Praha I., Rytířská ul. 404.



PAUL GAUGUIN

MAURICE DENIS.

VLIV PAULA GAUGUINA.

Nejodvážnější z mladých umělců, kteří navštěvovali kolem roku 1888 Akademii Julianskou, neznali skoro úplně velikého uměleckého hnutí, jež pod jménem impressionismu právě zrevolucionovalo umění malířské. Byli u Rolla, u Dagnana; obdivovali se Bastienovi Lepageovi; mluvili o Puvisovi s uctivou lhostejností, nedůvěřujíce mu v nitru, umí-li kresliti. Díky Paulu Sérusierovi, tehdy massierovi „malých atelierů" — funkci to, kterou plnil se skvělou fantasií — průměr byl zde zajisté mnohem kultivovanější než většina akademií: mluvilo se tu obvykle o Péladanovi a o Wagnerovi, o koncertech Lamoureuxových a o literatuře dekadentní, kterou ostatně jsme špatně znali: žák Ledrainův zasvěcoval nás do literatury chaldejské a Sérusier vykládal nauky Plotinovy a Alexandrijské školy mladému Mauricí Denisovi, který se zde připravoval na zkoušku filosofickou.

Teprve na počátku školního roku 1888 jméno Gauguinovo bylo nám objeveno Sérusierem, vracejícím se z Pont-Aventu, který nám ukázal, ne bez tajemství, víko doutníkové schránky, na níž jsme rozeznali krajinu beztvarou, jak byla syntheticky formulována, ve fialové, v cinobru, ve veronesské zeleni a v jiných čistých barvách, jak vycházejí z tuby, skoro bez smísení s bělí. Jakým vidíte tento strom, řekl Gauguin před koutem v Lese Lásky: jest hodně zelený? Položte tedy zelenou, nejkrásnější zelenou svojí palety; — a tento stín spíše modrým? Nebojte se tedy a namalujte jej modrým.

Tak se nám představil po prvé v paradoxní, nezapomenutelné formě plodný koncept „plochého povrchu pokrytého barvami sestavenými v určitém řádu". Tak jsme poznali, že každé umělecké dílo jest transposicí, karikaturou, vášnivou rovnomocninou přijatého dojmu. To byl počátek rozvoje, jehož se účastnili bezprostředně H. G. Ibels, P. Bonnard, Ranson, M. Denis.*) Počali jsme navštěvovati místa velmi přehlížená naším patronem Julesem Lefebvrem: polopatro domu Goupilova na boulevardu Montmartrském, kde Van Gogh, bratr malířův, ukazoval nám současně s Gauguiny z ostrova Martinique i Vincenty, Monety a Degasy — krám otce Tanguyho v ulici Clauzel, kde jsme objevili, a s jakým vzrušením, Paula Cézannea.

Velmi filosofický intellekt Sérusierův přeměňoval velmi rychle ve vědeckou doktrinu, která měla na nás rozhodný vliv, nejmenší slova Gauguinova. Neboť Gauguin nebyl professorem. Bylo mu to sice vytýkáno: Lautrec dopřával si zlomyslnou rozkoš nazývaje jej takto. Ale naopak: byl to intuitiv. V jeho hovorech jako v jeho spisech byly šťastné aforismy, hluboká pozorování, konečně tvrzení lo-

*) Nemám pretense jmenovati tu všecky „žáky" Gauguinovy. Jedni, jako Armand Séguin, stýkali se s ním horlivě v Bretagni. Jiní přijali jeho vliv jen prostřednictvím Sérusiera: tak Jan Verkade, který došel ze Syntetismu k Svatým Mírám a stal se jedním z nejvýznamnějších umělců Školy Beuronské. U Ed. Vouillarda krise, vyvolaná ideami Gauguinovými, netrvala dlouho: vděčí jí však přece důkladnost skvrnové soustavy, o níž opírá intensivní a delikátní kouzlo svých komposicí. Pokud jde o A. Maillola, pochybuju, že se kdy setkal s Gauguinem: a přece jakou školou pro tohoto Řeka z krásné doby byly xoany Mistra z Pont-Avenu!

giky, která nás uváděla v úžas. Nezúčtoval si je, myslím, až později, když, opustiv Bretagne, kde se shromažďovali jeho stoupenci,*) ve chvíli velikých manifestací literárního symbolismu nalezl v Paříži svoje idee v soustavné a raffinované formě, kterou jim dal na příklad Albert Aurier.

Snad nebyl to on, kdož vynalezl Syntetismus, který stykem s literáty stal se Symbolismem; E. Bernard vystupuje v této sporné otázce velmi rozhodně pro to. Ale nicméně Gauguin byl Mistrem, nepopíraným mistrem, jehož paradoxa byla sbírána a kolportována, jehož talentu, hovornosti, gestu, fysické síle, rvavosti, nevyčerpatelné obraznosti, odolávání alkoholu, romantismu allur jsme se obdivovali. Tajemství jeho vlivu bylo v tom, že nám poskytoval jednu nebo dvě velmi prosté idee nutné pravdy ve chvíli, kdy nám chybělo úplně každé poučení. Tak, aniž sám kdy hledal krásu ve smyslu klassickém, přivedl nás skoro hned k tomu, že jsme se jí zaujali. Chtěl především podati karakter, vyjádřiti „vnitřní myšlenku" i v ošklivosti. Byl ještě impressionistou, ale tvrdil, že čte v knize „v níž jsou napsány věčné zákony Krásna".**) Byl tndividualistou do zuřivosti, a přece připínal se k lidovým tradicím, nejkollektivnějším, zcela anonymním. — Vysledovali jsme si zákon, nauku, methodu z těchto kontradikcí.

Ale ideál impressionistický dalek byl zastaralosti, v této době již vzdálené. Bylo možno žíti ze zkušeností Renoirových nebo Degasových. A Gauguin nám je předával obtížené již výpůjčkami, jež sám učinil u klassické tradice a u Cézannea. Přinášel nám Cézannea ne jako dílo geniálního neodvislého malíře, nepravidelného mistra ze školy Manetovy, ale jako to, čím skutečně jest, vyústěním dlouhé snahy, nutným výsledkem veliké krise.

Impressionisté, vykládaní jeho díly a jeho paradoxy, znamenali stále ještě slunce, rozptýlené světlo, komposiční volnost, smysl valeurů podle Corota, měňavou techniku, zálibu ve svěží barvě, konečně japonismus, tento kvas, který pozvolna pronikl celé těsto — ano, to to bylo; ale vedle toho i cosi jiného. Ohlašoval nám dva odkazy zároveň.

Osvobodil nás ode všech pout, jež myšlenka o kopírování ukládala našim malířským instinktům. V atelieru, kde nejhrubší realismus nastoupil po pošetilém akademismu posledních žáků Ingresových, kde jeden z professorů, Doucet, nám radil, abychom zostřili zajímavost náčrtového sujetu, čerpaného z utrpení Kristova, tím, že bychom využili fotografií Jerusalema — toužili jsme po radosti „vyjádřiti sebe", jíž se dovolávali tak naléhavě také mladí spisovatelé tehdejší. Theorie rovnomocnin skytala nám k tomu prostředky, odvodili jsme ji z jeho výrazného obrazářství; dával nám právo k lyrismu; a bylo-li na př. dovoleno namalovati cinobrově strom, který se nám zdál v tu chvíli velmi červeněžlutý, proč nepřevést plasticky v přepětí ty dojmy, jež ospravedlňují metafory básníků? Nepřisvědčit až k deformaci zakřivení krásných ramen, nepřehnat nakrovou bělost inkarnátu, nesymetrisovat ztrnulost větvoví, jímž nezachvívá žádný vítr?

To nám vykládalo celý Louvre a Primitivy a Rubense a Veronesa. Doplnili jsme pouze rudimentární nauku Gauguinovu tím, že jsme nahradili prostotnou ideu krásných čistých barev ideou krásných harmonií, nekonečně různých jako příroda; přizpůsobili jsme stavům naší citovosti všecky prostředky palety; a divadla, která je motivují, stávala se nám tolikéž znaky naší subjektivity. Hledali jsme rovnomocniny, ale rovnomocniny v kráse! — Vedle nás Američané přepjatě svědomití rozvíjeli stupidní obratnost kopistickou, okreslujíce v špinavém světle banální formy nějakého bezvýznamného modelu. My měli oko naplněno nádherami, jež Gauguin přivezl z Martiniku a z Pont-Avenu. Zářivé sny vedle bědných realit oficielního vyučování! Bylo to blahodárné opojení, nezapomenutelný entusiasmus. Nad to Sérusier nám dokazoval Hegelem a těžké články Alberta Auriera kladly důraz na ten fakt, že logicky, filosoficky má pravdu Gauguin.

Necítili jsme valně tehdy chuť jeho exotismu, quasi barbarské raffinovanosti jeho impressionismu. Viděli jsme v něm jen rozhodný příklad Výrazu Dekorem.

Slovo ‚dekorativní' nebylo tehdy ještě „smetanovým dortem" diskussí mezi umělci a dokonce mezi lidmi ze společnosti.

*) A také jeho přátelé: Émile Bernard, Filiger a snad i Chamaillard, kteří měli jakýsi vliv na rozvoj jeho ideí. Nezapomeňme také, že se mnoho stýkal s Van Goghem.

**) Předmluva ke katalogu Armanda Séguina r. 1895.



■ PAUL GAUGUIN. ■
VLASTNÍ PODOBIZNA.



P. GAUGUIN.
▪ V LESE. ▪

Gauguin s řídkou sebevědomostí bránil se proti svým nejjasnovidnějším obdivovatelům, že by byl dekoratér. Faktum, že se přiznával býti řemeslníkem, že vyráběl nábytek, hrnčířské zboží, že zdobil i svoje dřeváky, dávalo nám cítiti velmi živě apostrofu Aurierovu: „Eh, což! nemáme v. našem zmírajícím století než jednoho nebo snad dva veliké dekoratéry, počítajíc v to Puvise de Chavannes, a naše hlupácká společnost bankéřů a techniků odepírá tomuto vzácnému umělci nejmenší palác, nejnepatrnější národní barabiznu, kam by mohl zavěsit nádherné pláště svých snů." (Revue encyclopédique, duben 1892.)

Jeho poctivá, stejnorodá, křepká a široká faktura, kterou měl patrně od Cézannea, byla stejně vzdálena vědeckého pointillismu jako lakovaných úskoků prvních žáků Moreauových. Prováděl 6decimetrový obraz se šířkou nesmírné fresky. A odtud odvodili jsme tu moudrou maximu, že každý obraz má za účel dekorovati, má býti ornamentálním.

Nového umění a jeho snobismu nebylo ještě. Výstava z roku 1889 neobjevila dosud hledání ciziny, zvláště Angličanů.

Tak tedy bylo mu dopřáno, že v jedinečné chvíli vrhnul do ducha několika mladých lidí to oslnivé světlo, že umění jest především prostředkem výrazovým. Naučil je, snad aniž chtěl, že každý umělecký předmět má býti dekorativný. Konečně příkladem svého díla dokázal, že



P. GAUGUIN. ▪ ZÁTIŠÍ. ▪

všecka velikost, všecka krása nestojí za nic bez zjednodušení, jasnosti, stejnorodosti látkové.

Neměl nic artistního v distinguovaném smyslu slova, který se nám nelíbil již tehdy, před patnácti léty; jeho smyslnost zajisté byla vzácna, ale díla jeho byla drsná a zdravá. Ospravedlňoval úplně etymologickou slovní hru Carlyleovu o génie a ingénuité.*) Cosi bytostného, hluboce pravdivého prýštilo z jeho divošského umění, z jeho předvěkého zdravého rozumu, z jeho silné prostoty. Paradoxa, která trousil v hovorech, nepochybně aby vypadal stejně pretenčně jako ostatní, a pak proto, že byl Pařížan, skrývaly základní nauky, kořenné pravdy, věčné idee, bez nichž žádné umění v žádné době nemůže se obejíti. Ponořil do nich malbu. Byl naší korumpované době jakéhosi druhu Poussinem bez klassické kultury, který místo aby šel do Říma studovat s klidem antické památky, snažil se horečně, aby odkryl tradici pod hrubým archaismem bretonských kalvarií a maorských idolů nebo v nediskretních barvách obrazů épinalských. Ano, ale jako veliký Poussin miloval vášnivě prostotu, jasnost a podněcoval nás, abychom upřímně chtěli; a také jemu syntésa a styl byly skoro synonymy.

Přeložil F. X. ŠALDA.

*) Genius a naivnost z lat. ingenium. V češtině není možno zachovati této podoby kmenové. Poznámka překl.



PAUL GAUGUIN.
ZLATOVÁ TĚLA



PAUL GAUGUIN. — ÚTĚK.



P. GAUGUIN.
■ KRAJINA. ■

Z LISTŮ A POZNÁMEK PAULA GAUGUINA.

(POKRAČOVÁNÍ.)

[Proslulý list, v němž vypisuje Gauguin svůj tragický styk s Vincentem van Gogh a jejich poměr umělecký; leccos musí býti čteno cum grano salis, zejmena místo o vlivu Gauguinovu ve Vincenta van Gogh: polemika o vztahu tom není ve francouzské literatuře posud uzavřena.]

Již dávno mám chuť psáti o Van Goghovi, a provedu to zajisté jednoho krásného dne, až budu v náladě: pro chvíli chci vypravovati o něm, nebo lépe řečeno o nás obou, některé věci způsobilé, aby vymýtily omyl, který byl šířen v jistých kruzích.

Náhoda způsobila, že za mého života více lidí, kteří se se mnou stýkali a se mnou rozpráвěli, sešílelo.

Oba bratři van Goghové jsou z nich, a jedni ze zlomyslnosti, jiní prostoduše připisovali mně jich sešílení. Zajisté jsou lidé, kteří mohou míti větší nebo menší vliv na svoje přátele, ale odtud k vyvolání šílenství jest ještě daleko. Dlouho před katastrofou psal mi Vincent z léčebného ústavu, kde byl ošetřován:

„Jak jste šťasten, že jste v Paříži! Tam jsou nejspíše ještě kapacity všeho druhu a měl byste zajisté jít na poradu k specialistovi, aby vás vyléčil ze šílenství." Nejsme-liž všichni trochu blázny? Rada byla dobrá a proto jsem jí nenásledoval, nepochybně z chuti odporovati.

Čtenáři „Mercuru" mohli se přesvědčiti z listu Vincentova, uveřejněného před několika lety, o naléhavosti, s jakou mne volal do Arlesu, abychom založili po jeho idei atelier, jehož by byl ředitelem.

Pracoval jsem v té době v Pont-Avenu v Bretagni a buď že mé započaté studie poutaly mne k tomuto místu, buď že neurčitým instinktem předvídal jsem cosi neobyčejného, odporoval jsem dlouho až do dne, kdy, přemožen upřímným přátelstvím Vincentovým, dal jsem se na cestu.

Přišel jsem do Arlesu na konci noci a očekával jsem jitro v noční kavárně. Její patron zahleděl se na mne a zvolal: „To jste vy, ten kamarád: poznávám vás."

Můj portrét, který jsem poslal Vincentovi, stačí vysvětliti tento výkřik patronův. Ukázav mu můj portrét, Vincent mu vysvětlil, že jest to kamarád, který má přijít sem příště.

Ni příliš záhy, ni příliš pozdě šel jsem vzbudit Vincenta. Den byl obětován mojí instalaci, mnohému povídání, procházce, věnované obdivu kras arlesských a kras Arelaťanek, jež, mimochodem řečeno, nedovedly mne uvésti v nadšení.

Od druhého dne věnovali jsme se dílu: on pokračuje v něm, já začínaje znova. Jest třeba pověděti vám, že jsem neměl nikdy té tvořivé snadnosti, již jiní bez mučení nalézají, sotva namočí štětec. Ti vystoupí ze železnice, vezmou svoji paletu a v mžiku posadí vám na plátno sluneční effekt. Když je to suché, jde to do Luxembourgu a je to podepsáno: Carolus Duran.

Neobdivuji se obrazu, ale obdivuju se člověku: — on, tak bezpečný, tak klidný! — já, tak nejistý, tak znepokojený!

V každé zemi jest mně třeba inkubační doby, abych se pokaždé naučil podstatě rostlin, stromů, celé přírody konečně, tak mnohotvaré a tak rozmarné, která nechce nikdy dáti se uhodnouti a poddati se.

Trvalo to tedy několik týdnů, než jsem jasně postihl drsnou chuť Arlesu a okolí. Přes to pracovalo se statně, zvláště Vincent. Z obou bytostí, mne a jeho, jedna byla vulkánem a druhá vřela také, ale uvnitř; byl to jakéhosi druhu zápas, který měl propuknout.



PAUL GAUGUIN.
VÁLKA A MÍR.
DŘEVOŘEZBA

Nejprve však nalézal jsem ve všem všudy nepořádek, který mne rozlaďoval. — Skříňka na barvy stačila sotva pojmouti všecky ty vymačkané tuby, nikdy nezavřené, a přes všechen ten nepořádek, všechnu tu špínu, celek hořel na plátně: a v jeho slovech také. Daudet, Goncourt, Bible žehli tento hollandský mozek. V Arlesu nábřeží, mosty, lodi, celý Jih stával se mu Hollandskem. Zapomněl i psáti hollandsky a jak bylo vidět z uveřejněných listů adressovaných jeho bratrovi, psal vždycky jen francouzsky a to obdivuhodně, se všemi Tant qu'à, quant à, jež nebraly konce.

Přes všecku svoji námahu, dobrati se v tomto přeházeném mozku logiky v jeho kritických míněních, nemohl jsem si vysvětliti všechen rozpor, který byl mezi jeho malbou a jeho míněními. Tak na příklad obdivoval se bezmezně Meissonnierovi a nenáviděl hluboce Ingresa. Degas uváděl jej v zoufalství jako nedosažitelnost a Cézanne byl jen fumista. Myslil-li na Monticelliho, plakal.

Jedna z věcí, jež budily jeho hněv, bylo, že byl nucen přiznati mně velikou intelligenci, ačkoliv jsem měl čelo příliš malé, znak to slaboduchosti. A ve všem tom veliká něha nebo spíše altruismus Evangelia.

Od prvního měsíce viděl jsem, že naše společné finance zvykají si stejnému nepořádku. Jak to spravit? Situace byla choulostivá, neboť pokladna byla naplňována skromně jeho bratrem, úředníkem domu Goupilova; s mojí strany z výměny obrazů. Mluviti — bylo třeba, i naraziti na velmi velikou dráždivost. Jen s velikou obezřetností tedy, i s lichotivými způsoby, které se špatně srovnávají s mým karakterem, dotknul jsem se této otázky. Jest třeba přiznati, dosáhl jsem svého snáze, než jsem očekával.

Ve skříňce tolik a tolik na noční a hygienické procházky, tolik a tolik na tabák, pak tolik a tolik na nepředvídané výlohy, počítajíc v to byt. A nad tím vším kus papíru a tužka, aby napsal poctivě každý, kolik vzal z této kassy. V jiné skříňce ostatek summy, rozdělený ve čtverý díl na týdenní útratu za stravu. Naši hospůdku jsme škrtli a kuchařil jsem sám na malých plynových kamínkách, kdežto Vincent opatřoval zásoby, nevycházeje příliš daleko od domu. Jednoho dne však přece chtěl Vincent uvařiti polévku, ale nevím, jak to smísil — nepochybně jako barvy na svých obrazech — tolik jest jisto, že jsme jí nemohli jíst. A můj Vincent směje se a křičí: „Tarascon! Čapku tatíku Daudetovi!"

Na zeď napsal křídou:

Je suis Saint Esprit.
Je suis sain d'esprit!*)

---

*) Jsem svatý Duch.
Jsem zdravého ducha.



Jak dlouho jsme byli pospolu? Nedovedu toho říci, zapomněl jsem toho úplně. Přes prudkost, s jakou se přihnala katastrofa, přes horečku pracovní, která mne zachvátila, celý ten čas zdál se mně věkem.

Aniž obecenstvo toho tuší, dva lidé vykonali tu obrovskou práci, užitečnou oběma dvěma — a snad i jiným. Některé věci nesou ovoce.

Vincent ve chvíli, kdy jsem přišel do Arlesu, byl úplně ve škole neoimpressionistické a hodně zabřídal, čímž trpěl; ne že by tato škola jako všecky školy byla špatná, ale že neodpovídala jeho povaze tak málo trpělivé a tak neodvislé.

Se všemi těmi žlutými na fialových, s celou tou prací komplementérních barev, s prací, kterou on konal nepořádně, nedošel než k sladkým harmoniím, neúplným a monotonním; zvuk polnice tomu scházel.

Pokusil jsem se osvítiti jej, což mně bylo snadné, neboť nalezl jsem půdu bohatou a úrodnou. Jako všecky povahy originální a vyznačené pečetí osobnosti, Vincent neměl naprosto žádné bázně ze souseda a žádné tvrdohlavosti.

Od tohoto dne můj van Gogh dělal úžasné pokroky; zdálo se, že postřehuje všecko, co v něm jest, a odtud celá ta řada sluncí nad slunci v plném slunci.

Viděl jste portrét Básníkův?

Figura a vlasy, chrómová žluť. 1.

Oděv, chrómová žluť. 2.

Kravata, chrómová žluť. 3. Se smaragdovým špendlíkem ve smaragdové zeleni.

Na pozadí chrómové žluti. 4.

To pravil mně italský malíř a doložil:

— Všecko jest žluté: nevím již, co je m a l p a!*)

Bylo by zbytečno obírati se tu detaily technickými. Budiž to jen řečeno, abyste byli zpraveni o tom, že van Gogh, neztrativ při tom ani za píď své originality, nalezl ve mně plodného poučení. A denně byl mi za to vděčen. A to chce také říci, píše-li Albertu Aurierovi, že vděčí mnoho Paulu Gauguinovi.

Když jsem přišel do Arlesu, Vincent se hledal, kdežto já, o mnoho starší, byl jsem hotový muž. Vincentovi také vděčím něco: jest to vedle vědomí, že jsem mu byl užitečný, u p e v n ě n í mých předchozích ideí malířských; a pak v těžkých chvílích vzpomínám si, díky jemu, že jsou nešťastnější než ty sám.

Čtu-li větu: „Kresba Gauguinova připomíná poněkud kresbu van Goghovu," usmívám se.

V poslední době mého pobytu Vincent stal se do krajnosti prudkým a hlučným, pak mlčelivým. Po několik večerů přistihl jsem Vincenta, jak vstav blížil se mojí posteli.

Čemu připsat moje probuzení v tu chvíli?

Tolik jest však jisto, že stačilo říci mu velmi vážně: „Co je vám, Vincente?" aby beze slova uložil se do postele a usnul olověným spánkem.

---

*) V originale p i n t o u r e napodobí italský způsob výslovnosti francouzského slova.

Měl jsem myšlenku udělati jeho portrét, jak maluje zátiší, které tolik miloval — slunečnici. A když byl portrét ukončen, řekl mně: „Opravdu jsem to já, ale již šílený.“

Týž večer šli jsme do kavárny: pil lehký absint.

Náhle vrhnul mně na hlavu sklenici a její obsah. Uhnul jsem se ráně a ovinuv jej rameny, vyšel jsem z kavárny, přešel jsem náměstím Victora Huga, a několik minut potom Vincent byl již ve své posteli a v několika vteřinách usnul, aby se neprobudil až ráno.

Probudiv se řekl mi velmi klidně:

— Drahý Gauguine, vzpomínám si nejasně, že jsem vás urazil včera večer.



P. GAUGUIN. ■ OVIRI. ■

— Odpouštím vám rád a od srdce, ale včerejší scena mohla by se opakovati, a kdybych byl udeřen, mohl bych neovládnouti se a zardousiti vás. Dovolte tedy, abych dopsal vašemu bratrovi a oznámil mu svůj návrat.

Jaký den, můj Bože!

Když nastal večer, odbyl jsem oběd a cítil nutnost vyjíti si sám a nalokati se vůně kvetoucích vavřínů. Přešel jsem již skoro úplně náměstí Victora Huga, když jsem uslyšel za sebou drobné kroky, prudké a trhané, jež jsem dobře znal. Obrátil jsem se právě ve chvíli, kdy Vincent vrhal se na mne s otevřenou břitvou v ruce. Můj pohled musil býti v tu chvíli velmi mocný, neboť se zastavil a sklopiv hlavu, obrátil se a utíkal k domovu.

Byl jsem zbabělý v tu chvíli a neměl jsem jej odzbrojiti a snažiti se jej utišit? Často tázal jsem se svého svědomí a nečiním si žádných výčitek.

Hoď po mně kamenem, kdo chceš.

Skokem octnul jsem se v dobrém hotelu arlesském, kde obdržel jsem pokoj a ulehnul.

Velmi rozčilen nemohl jsem usnouti až ke třetí ranní a probudil jsem se dost pozdě, o půl osmé.

Přicházeje na náměstí, viděl jsem shromáždění velikého davu. U našeho domu žandarmové a malý pán v melonovém klobouce, policejní komissař.

Hle, co se přihodilo.

Van Gogh přišel domů a ihned uříznul si ucho docela při hlavě. Potřeboval nějaké doby, než zastavil krvácení, neboť pozejtří četné vlhké ručníky byly rozházeny po dlaždicích obou pokojů.

Krev, poskvrnila oba pokoje a schůdky, které vedly k naší ložnici.

Když mohl vyjíti, s obvázanou hlavou, s hluboce naraženou baskickou čepicí šel rovnou do domu, kde, z nedostatku krajanek, člověk nalezne známost a dal „stráži“ svoje ucho dobře očistěné a uzavřené v obálce. „Zde jest,“ pravil, „památka ode mne.“ Pak prchnul a vrátil se domů, kde ulehnul a usnul. Dbal však nicméně, aby zavřel okenice a aby postavil na stůl u okna rozžatou lampu.

Deset minut potom celá ulice, vyhražená nevěstkám, byla vzrušena a tlachalo se o této příhodě.

Neměl jsem o tom všem zhola žádné potuchy, když jsem se představil na prahu našeho domu a když pán s melonovým



■ PAUL GAUGUIN. ■
OVIRI. — KAMENINA.

kloboukem pravil mně přímo a bez okolků tónem více než přísným:

„Co jste udělal, pane, se svým kamarádem?“ — „Nevím“ — „Ba ano, víte to dobře... jest mrtev.“

Nepřeju nikomu podobné chvíle a potřeboval jsem několik dlouhých minut, abych mohl zase myslit a abych potlačil tlukot svého srdce.

Hněv, rozhořčení a také bolest a stud ze všech těch pohledů, které rozdíraly celou moji osobu, mne dusily a blekotaje řekl jsem: „Je dobře, pane, pojďme nahoru a vysvětlíme si to nahoře.“ V posteli ležel Vincent úplně zahalen v prostěradlech, skrčený jako kohoutek u ručnice: zdál se býti bezduchým. Něžně, zcela něžně hmatal jsem po těle, jehož teplo ohlašovalo bezpečně život. Bylo to pro mne, jako bych byl znova nabyl celého svého rozumu a svojí síly.

Skoro tiše řekl jsem policejnímu komissaři: „Račte, pane, probuditi tohoto muže s největší šetrností a bude-li se tázati po mně, řekněte mu, že jsem odjel do Paříže, podívaná na mne mohla by mu býti osudnou.“

Musím přiznati, že od této chvíle policejní komissař byl jak jen možno slušným a rozumně poslal pro lékaře a pro vůz.

Probudiv se pak Vincent tázal se po svém kamarádovi, pak žádal svoji dýmku a tabák a vzpomněl si dokonce i na krabici, která byla dole a obsahovala naše peníze. Nepochybně podezření, které se mne dotklo, mne, který jsem byl ozbrojen již proti všemu utrpení!

Vincent byl odvezen do nemocnice; sotva tam přišel, mozek jeho počal nesouvisle blouzniti.

Ostatek jest znám v kruzích, jež to může zajímati, a bylo by zbytečno mluviti o tom, kdyby nebylo tohoto krajního utrpení člověka, který opatrován v blázinci viděl v měsíčních mezerách, jak má dosti rozumu, aby pochopil svůj stav a maloval zuřivě obdivuhodné obrazy, jež jsou známy.

Poslední list, který jsem od něho obdržel, byl z Auversu u Pontoise. Psal mi tam, že doufal na tolik se pozdraviti, aby mohl mne vyhledati v Bretagni, ale že dnes jest nucen uznati nemožnost uzdravení.

„Drahý mistře (jedinkráte, kdy pronesl toto slovo), jest důstojnější, když vás člověk poznal a způsobil vám bolest, zemříti v dobrém duševním stavu než ve stavu, který člověka snižuje.“

A střelil se z pistole do břicha a teprve několik hodin po tom, leže ve svojí posteli a kouře z dýmky, zemřel při úplném vědomí, s láskou ke svému umění a bez nenávisti druhých.

V „Netvorech“ Jean Dolent píše:

„Řekne-li Gauguin ‚Vincent‘, jeho hlas jest sladký.“

Neví toho Jean Dolent, ale utušil to a má pravdu.

Nyní ví se, proč...

(Příště dokončení.)

Přeložil F. X. ŠALDA.



P. GAUGUIN. ▪ KRISTUS. ▪ DŘEVOŘEZBA.



PAUL GAUGUIN.
ŽLUTÝ KRISTUS.



P· GAUGUIN. — NA LOVU.



PAUL GAUGUIN.
TŘI TAHIŤANÉ.

JUL. MEIER-GRAEFE.

NACIONALISMUS.

(DOKONČENÍ.)

Tak tedy umění je věda? táže se čtenář udiven. Toho jsem neřekl, ale byl bych to rád řekl, abych odstrašil příliš, přespříliš čiperné a ochránil umění zdí od jejich žravosti. Je to asi podobné tomu, jak jsou si podobni zvíře a člověk: vztahů je nekonečně mnoho, a přece nám nepřipadá těžkým rozeznávat mezi nimi. Viděli jsme při pozorování protivy mezi uměním a historií, že umělce nedělají vědomosti pocházející z majetku historie. Rovněž málo mu prospěje ovládání zeměpisu nebo matematiky nebo kterékoli jiné skladby poznání, které říkáme věda. Ale touto nestejností není vyloučena skutečnost, že i k umění náleží zvláštní, jen jemu přiřčená zásoba zkušeností, odpovídající individuelnímu vědění, jež v každém povolání zaručuje zdatnost činnosti, a že se bez vědomého nebo nevědomého, každým způsobem však aktivného vztahu k této základní zásobě nezdaří ani důstojná tvorba, ani užitečné vnímání. Že umělec neluští svoji úlohu jako bádavý učenec, nýbrž jako turnéř, nesvědčí nikterak proti našemu pojímání. Tento základ můžeme si představiti jako apparát kterékoli vědy zvětšený o moment, který i v učených povoláních rozhoduje, ale v umění daleko intensivněji z čistě lidských vlastností osobnosti bývá živen. Tento moment ulehčuje nám čitelnost umění proti vědám, ale nepřináší nám tím ještě pohodlného, nenamáhavého porozumění. Jen proto, že ušlechtilejším povahám umělecký instinkt právem platí za cosi samozřejmého, nemluví se při něm o námaze.

Vhodně založené individuality obracejí svoji námahu v užitek tak rychle, že uniká jejich vědomí. Ale námaha jest tu přece a následkem našeho nedostatečného šlechtění a zvláštních vývojových cest umění jest dnes větší než kdykoli jindy; tak veliká, že i přímo ideální přítel umění nedovede postačiti všem novým zjevům. Ježto má zde lidská stránka zvláštní účastenství, oslabuje tím i kriterium, jež si učenec pevným formulováním dovede zajistiti, a činí pochopitelnou skutečnost, že ani sám Goethe nedovedl naplniti v celém rozsahu logiku své estetiky. Eminentně vyvinutá chápavost u vynikajících lidí spolu s nekontrolovatelným estetstvím jich epigonů obrátila hotovost pojímání ve věc módy. Nikdo nechce přiznati, že chápe pomaleji než soused anebo že nechápe vůbec, a ježto je dost cest i prostředků, jak zacpati viditelné díry cítění, vyhne se každý námaze, a tím ochabuje schopnost.

Strašně rozšířená psavost o umění přispívá k tomu rovněž, a sice nejen materielní omyl písálků, ale i perly nejlepších. Opravdové chápání obmezuje se stále více na jednotlivce, kteří hnáni vzácností svého cítění sáhají po péře. A tak se mění radost krásy u obecenstva v kritiku kritiky, která stále jen filosoficky hloubá o jednotlivých buňkách estetiky. S hlavní věcí, s předmětem prvního pozorovatele, s uměleckým dílem nepočítá se již vůbec.

Z tohoto přemýšlení o myšlenkách o umění, které se stále více vzdaluje uměleckého díla a vssává do sebe steré prameny bludů, vznikají pak požadavky. Dříve se říkalo: umění buď zbožné, vážné, cudné, veselé. Tyto přívlastky padly bez hluku v jícen zapomenutí. Byly směšně bláhové, ale jejich jasnost zabraňovala nedorozumění a nebyla sama v sobě logickým nesmyslem. Máme vskutku umělecká díla, jež obsahují zbožnost, vážnost, cudnost, veselost jako umělecký prostředek, nebo přesněji řečeno: vyvolávají pocity, jež s nepřesností, jaká je v estetických věcech obvyklou, můžeme tak nazývati. Pošetilostí bylo dělati z průvodní podřízené vlastnosti hlavní věc a z tohoto zneuznání jednotlivého případu generalisovati. Požadavek byl neoprávněn, ale žádal alespoň něco, co

bylo možno vyplniti nebo odmítnouti, a ostatně lehko přivésti ad absurdum. Poslední přívlastek, jímž se dnes pokoušejí umění škrtiti, je tisíckrát hloupější a při tom nebezpečnější. Hloupější, protože se ovšem může poroučeti: buď zbožný, buď hodný, cudný atd., kdežto nelze poroučeti: buď německý, buď Číňan! Nebezpečnější, poněvadž se požadavek odívá neurčitým rouchem zdánlivé oprávněnosti a obezřetněji zahaluje nesmysl, který bylo v moralisující estetice tak lehko odkrýti. A osudný především, protože suggesce působí komplexněji. Frisérovi je při tom lehko, stačí, když jen vždy znova opakuje tutéž frási: holenému se ozývá mile v uších a nepotřebuje dalších rozkladů; zákazník nenalezne ani místa, kde by mohl přerušit.

Požadavek národního umění dotýká se umělcových řemeslných prostředků. Pokud má vůbec nějaký smysl, žádá od žáka, který se chce učit, aby se držel domácího fundu učebných prostředků a následoval jen těch mistrů, kteří jsou jeho krajany. Všechno ostatní je dým. Jsou lidé, kteří na takovéto precisování požadavku odpovídají, že se nemíní „technika", nýbrž „invence". Dokážete-li jim totožnost techniky a invence, stáhnou se na „cítění" a tak dále ad infinitum. Co si máme myslit o takovém a vůbec jakémkoli jiném dělení pojmů, dokázal jsem častěji, také nahoře. Jenom plochá fráse, která se bojí domysliti, může trvati na dualismu těla a duše v uměleckém díle. Zbude tedy pouze praktický předpis, aby umělec omezil svoje učební prostředky na domácí. Tak cítilo již celé německé umění první polovice devatenáctého století, třeba neformulovalo požadavek tak ostře jako dnes. Naše galerie nejnovějšího malířství ukazují, co z toho vyšlo, ačkoli čínská zeď tehdy nebyla tažena kolem Německa, nýbrž zabírala i antiku. Naše galerie staršího umění ukazují světlou líc medaile. Dnes má rozhodovati jazyková hranice. Svobodomyslnější lidé si ovšem přičesají své germánství tak, že zůstává přístupno pohledům uměleckého nadšence. Shodneme-li se ještě na Indogermánství, nedá se proti uzavření nic namítat.

Menzel byl první, kdo přelezl s úspěchem přes čínskou zeď a nahlédl do zámezí. Ale neseskočil na druhé straně, nýbrž vrátil se, třebas ne bez povzdechu. Neměl odvahy jíti po jiné cestě, cítil se také dosti celým mužem, aby se s vlastní výzbrojí dostal ku předu, přinesl si k tomu zcela jedinečné abnormní seskupení schopností a dosáhl stupně, který dnes od něho máme. Zanechme všech hypothes, co by se z něho bylo stalo na jiné cestě — uvidíme, že se na ni ještě jednou vrátil — a tažme se nejprve pouze: Může Menzlovo chování platiti za normu? Může i méně abnormálně založený umělec, který svou cestu jednou s jistotou poznal a na této cestě svá podmanivě nejlepší díla vytvořil, beztrestně obrátiti? Postavte veškery obrazy Menzlovy proti „Balkonovému pokoji" a věcem, které k němu patří. Rozdíl je nápadný, a přece nemají býti ostatní věci škrtnuty. Ale považte, co dokázal Menzel jako kreslíř a illustrátor, představte si bohatství talentu, který se nově zažehl na každém novém řemesle, a zvažte přírodní síly, které tu spolupůsobí. Takové nadání se nevyskytne zase tak lehko. Normál jest, a k tomu máme sta příkladů na blízku, že takové kompromisy přímo usmrcují. Výraznost nesnáší hru ochablé vůle. Umělec nemůže všeobecně vzato tvořit stejným způsobem, nýbrž jen jediným, který se mu za zvláště příznivých, mnohotvárných okolností, často až po zdlouhavých tápavých pokusech zjeví. Viz historii umění. Je šílenstvím domnívati se, že umělec na to sám přijde. Přijde jen na nejprimitivnější část svého umění, právě dostatečnou, aby se vědomě nebo nevědomě roztoužil po zocelení vhodnými příklady, aby našel ne jakoukoli nauku, nýbrž tu jedinou, která jeho instinktu uvolní křídla. A ta není žádnou svařeninou náhod, nýbrž vyplývá z tisíce vývojových momentů.

Umělec, který jde s otevřenýma očima se svou dobou nebo pospíchá před ní, je si instinktivně vědom toho, co historik na čistě vědecké cestě může nezvratně dokázati: že totiž v této době nemůže malovati stejně jako jiný ve své době. Menzel byl takový člověk, tak moderní, že kdyby věc nebyla zjištěna, datovali bychom jeho vrstevníky a krajany o sto let nazpět. Jak nalezl on v Německu r. 1845 náhradu za Constabla? Tím nemyslím Angličana, který toho a toho roku spatřil světlo světa, nýbrž způsob malby, který umožňoval člověku našich dnů přirozeným způsobem zburcovat svoje smysly ku službě krásna. To bylo podstatné, ne anglický původ. Ten rozhoduje tak málo jako při železnici, při

stroji dynamickém nebo při telefonu, jichž dnes užívají všechny národy, nemyslíce na rodný kraj vynálezcův nebo jeho morálku, náboženství nebo cítění. Od Constabla každý velký malíř musil si přímo nebo nepřímo upraviti svůj poměr k jeho způsobu, a je celá škola, nejznamenitější v celém století, kterou lze bez valných omezení v něho svésti. Jeho vynález — neboť tak můžeme opravdu jmenovati takové pokroky — obohatil se o jiné, s ním logicky souvisící vynálezy, a vepředl do nich jiné, až dotud zneuznané činitele staršího malířství, které připravovaly ony pokroky. To vše dohromady představuje to, čemu říkáme právem moderní malířství, pojem to zcela jasně poznatelný, dáme-li si práci, pozorovati základní zjevy historie vývojové.

Za tohoto plodného vytváření se moderního malířství zůstalo německé umění státi, a zůstati stát znamená tu více než kde jinde jíti nazpět. Malířství živené z domácích pramenů nevládne dnes už ani jistými základy umělecké slušnosti, o něž se opírali malí lidé jako Runge, Friedrich, Krüger, Waldmüller. Bohatství naší země nechává umění žíti, a mezi tisíci, kteří se vykrmují na slepotě pro tvar, nalezne se několik ctižádostivců, kterým jde předem o umění. Nechtějí malovat populární předsudky, nýbrž tvořiti hodnoty, a spoustou hloupostí a pověr vidí hvězdy zářící nad lidstvem. — Chtějí stavět. A protože jim doma chybí všechno, co jest k užitku pořádnému staviteli, jdou do učení do ciziny. Co se venku dělá už po sto let, stalo se konečně už tak přehledným, že ne právě zabedněná hlava pochopí, čeho může dosáhnouti s oním a čeho s naším věděním. Svojí individuelní silou stvoří tací outsideři, co je jim dosažitelno; neupřeni k ničemu jinému než k ideálu sebezdokonalení, ve věčném zápasu s pitomým davem, který hltá stále jen fabuli obrazů a zuří, najde-li formy místo potravy pro svoje nízké chtíče. Co oni dokázali, mnoho neb málo, představuje od padesáti let jedině a výlučně německé umění, které stojí za řeč. Oni samojediní nesou ve svém povolání prestiž velkého národa. A místo aby jejich krajané uznali toto všem zřejmé dobrodiní a rozohňovali mládež, která dnes dorůstá zralosti, aby jednala právě tak a rozmnožovala to dobré, co přinesli její předchůdci domovině, sesiluje se v dvacátém století ještě jednou čínská zeď, pro niž v devatenáctém vyprahla tak mnohá síla, a výřeční friséři spěchají roznést pohádku do všech krajů vděčné říše.

Menzel přihlížel tak dlouho k tomu, co filistři tropí, až tomu konečně sám uvěřil. Není jeho zásluhou, snášíme-li dnes nejčasnější a nejkrásnější doklady jeho nadání do chrámu národního umění. On sám již těch věcí nemiloval. Nikdo nestojí mnoho o svědky odstaveného nadšení, a ty zde zdály se jako žaloby nádherné milenky, kterou nevěrník opustil. Začal se jim sám posmívat; byl to cynismus jeho poctivosti. Mezi Constablem a přáteli jeho stáří schází spojení. Vypravuje se, že cenil Begase a Antona von Verner a každým moderním uměním opovrhoval.

Ale než došel tak daleko, sehrál ještě jednou roli velkého umělce a poskytl dějepisci ve svém znova zkvétajícím díle další dokument, na němž se dá ukázati tupost předpotopních náboženstev. Roku 1855 šel poprvé do Paříže, a vlastenectví ho nezdrželo, aby tutéž cestu ještě dvakrát neopakoval. Snad si vzpomněl, že královský hrdina z díla jeho mladosti při vší charakternosti svého smýšlení neodolal půvabům styku s francouzskými miláčky Mus, a i tehdy mluvil francouzsky, když zemi Ludvíka XIV. vypovídal válku.



P. GAUGUIN.
KERAMIKA.



P. GAUGUIN.
■ KRESBA. ■

RŮŽENA SVOBODOVÁ.

MĚSTO V RŮŽÍCH.

(POKRAČOVÁNÍ.)

V.

Baron se dostal konečně do zaslíbené země.

Pán domu, který se ve své domácnosti vždy náhle objevoval, jako strachem přihnaný a právě tak rychle mizíval, uvedl jej do selské jizby a pobesedoval s ním.

Pán domu měl dlouhý, měkký, pěstovaný vous, po assyrsku zastřižený, rezavě zlatý, který probíral růžovými, pěstovanými prsty s mandlovými nehty. Mluvil velmi málo, ale za to napjatě poslouchal a velmi rád končil dobře voleným slovíčkem větu hostem nedopověděnou. Měl také svou vášeň, miloval literaturu orientální, pohádkovou, a byl šťasten, naslouchal-li někdo jeho stylisovanému a vybranému výkladu „O městě pokoje, o větě pravdy nejvznešenější, o větě pravdy nejnadějnější, o větě pravdy nejstrašlivější, o městě Irému, městě ztraceného ráje pozemského, jehožto zlaté střechy uzřel posledně strýc proroka Mohameda“.

Jeho srdce bylo naplněno vírou v bezmoc lidského chtění. Snažil se o cosi, ale při prvním zkřížení událostí zemdlel, neboť uvěřil, že je marno vzpírati se velikému, vševládnému osudu.

Stýkati se se šlechtici bylo mu tajnou ješitností a vyhledával je vždycky, třeba byli nejchudší, opíjeje se světelným kou-

zlem starých jasných jmen a možností vysledovati po staletí jejich přímou, třeba Medicejskými princeznami okrášlenou linii; rozradovalo to jeho marnivé srdce, truchlivé pro temnotu vlastního původu.

Paní se objevila, až když přišla vyzvati hosta k čaji.

Nová komnata byla vytopena a čistý vlažný její vzduch obsahoval všechny umělé podzimní vůně. Cosi jako za chladných dnů rozkvetlé růže, cosi jako vadnoucí ořeší dotýkalo se čichu.

Výklenků bylo použito k odděleným koutům, které měnily prostranný pokoj v několik světniček. Na stěnách byly namalo.ány stromečky kvetoucích růží, jejichž svěží pruty unášel vítr.

Ve sklech barevných amerických oken byly vloženy odlétající vlaštovky.

Baron usedaje na zelenou, uprostřed pokoje postavenou pohovku, pravil:

„Je to zde vaše sanctuarium? Je to poslední komnata vašich tajemství?"

„Ne", pravil její manžel, „podivínství mé ženy nemá konce. Její poslední komnata je nepřístupna všem jako třináctý pokoj v pohádce!"

„Je to její ložnice!", rozřešil hádanku ukláněje se graciésně baron.

„Ne! Není to pokoj určený k obývání. Je to pouze příbytek jejího tajemství. Ani já do něho ještě nikdy nevstoupil."

Paní domu se usmívala zvědavým mužům, přibližujíc se k nim.

Byla oděna v růžové hebké látky, plné podlinek a lístečků jako centifolie.

Oblak vůně podzimních růží ji obklopoval a vzdaloval i blížil se s ní.

„Jsou bytosti", pravil baron váhavě a šťavnatě tvoře slova hlasem školeným, ale nepřikrývajícím zcela stáří, „které přecházejí pokoj a pokládají ruce s větším uměním než druhé zpívají! Já to mám rád! Líbí se mi, když se dotýkají předmětů. Mají k nim trochu pathetický poměr a já miluju pathos! Opírají se o ně jako by na ně pokládaly tíhu svých příliš těžkých snů. Neznám jich mnoho! A jako všem starcům zdá se mi, že jich ubývá. Dovolte mi prosím proto, jemnostpaní, abych se vám trochu kořil! Myslím, že mi to prominete, milý příteli. Jsem stár a sytý dnů a brzy připojí se duše má k lidu mému, mluveno řečí Písma. Přiznám se vám, je to stařecké, vím, ale zdá se mi, že svět je tak hrubý, že tak začíná znovu, že to, co dnes cítím a miluju, bude opakováno v tak nedozírné dálce, že rád, věřte, rád umru. Nechci se dočkati epochy barbarské, která přichází nezvratně a jistě. Mám přítele. Je poněkud mladší mne. Je malířem, všichni ho znáte. Jsme spojeni upřímnou úctou. Je to člověk mého srdce. Je na světě sám. Totiž cítí, že je sám. Rozumíme si jen navzájem. Vím, že se dlouho nepřežijeme. S druhými je potřeba . . .", baron hledal slovo „. . . ponižovat se, mluvit méněhlasnou řečí, přikrčit se a co horšího . . navykati si . . na to, žíti pod nevysokými stropy. Ne, my toho nikdy neučinili. Žili jsme slavně a s radostí jsme užili díla, které pro nás tvořilo tisíc laskavých a od generace ke generaci jemnějších rukou; smíme snad říci, že jsme je svými dotyky jenom dosvětili. A to jsem chtěl povědět, my proto, právě proto umřeme rádi a bez lítosti, my proto nechceme se na dlouho přežíti! Odpusťte mi! Myslím, že jsem šťastnější vás, jemnostpaní, která chodíte krásně a máte spirituelní ruce, ale jste mladá a dožijete se proto toho, co bych nechtěl uviděti: příchodu barbarů . . ."

Manžel pochopiv, že rozmluva je vedena solidně, omluvil se a odešel.

„Krása lidského díla nemá věčnosti vesmírné!" pravila paní pokládajíc na stůl pokrytý fialovou hedvábnou přikrývkou drobné předměty „ale v tom snad vězí její cena. Všechno, co nám zanechala minulost, není nic jiného než svědectví jejího rozjásání, než toho, že jim byl život stejným svátečním, kouzelným úžasem, že se mu divili se stejně utajeným dechem, jako se mu divíme my dnes! Pohleďte!"

Podala baronovi bílýma rukama, obemknutýma krajkovou manšetou ukončenou kytičkami bílých růží, koflík graciésní formy s čerstvě nalitým čajem.

Baron přijal ho něžnýma, ale jistýma rukama, navyklýma chovati drahocenné předměty a řekl jenom překvapen a vzrušen hlasem skoro bolestným: „Och, och . . ."

Hleděl na drobounký koflík, který si postavil na dlaň daleko od očí, zkoumal jej pohledem milence a jakoby hlasitě myslel, pronášel:

„Stará čína . . , famille rose . . . Yung-tching. Pravá? Jaký poklad!" žasl.

Prohlížel reliefní smalt něžný v tonu na mléčném základě odstíněný od nejbledší růžové, potopené v zlato, až do jasných

karmínů. Krásné dívky houpaly se pod rozkvetlými stromy a voněly ke květům třešňovým.

Paní nedala baronovi vzpamatovati se. Podala mu hlubokou mísečku naplněnou úmyslně málo cukrem, aby nebyla pokryta její sladká mlžná modř, podobná jarní obloze.

Oba estéti, hodní toho jména, mazlíce se s cukřenkou a okouzleni jejím tónem, vzpomínali svého bratra, císaře čínského, který před tisíci léty určil tuto barvu pro nádobí svého dvora: modř nebeskou, kterou zříme po dešti mezi roztrhanými mlhami.

Paní pokládala na stůl kus po kuse, jeden vzácnější druhého, drahocenné porcelány, jaké si kdysi dávali darem králové, poklady s dávno ztraceným tajemstvím barvy, s ukrytým koloritem, bílé a zářící, porcelán, za který platili milenci veliké sumy, s vepsanými ódami královskými, opěvujícími vůni a chuť čajovou, a sladký pokoj, za který jim vděčí, vásy určené a podané za vkusných dob darem básníkům a označené jejich symbolem: perlou, vásy malachitově zelené, s domy v oblacích, s pagodami krále draků uprostřed jezera, s jeřáby, letícími v mračnech, talíře lesknoucí se měděnkovou zelení, barvou východní, barvou slavnostní, která pohltila a setřela všechny druhé tóny.

Čerstvé banány byly položeny na míse zelené, představující theorii osmi nesmrtelných, vzdávajících poctu vyšší bytosti, sedící na jeřábu a plující v nebi s roztaženými křídly, a hrozny na míse okrášlené smyslem a historií nelumby, rostliny budhistické, jejížto listy plují po vodě. Nad nimi sklánějí se ženy s obnaženýma rukama, aby nejenom sbíraly květy, ale také aby trhaly pně obtížené zralými plody. Arkadou, otevřenou na palác, je viděti, jak se vrací barky a na povýšené terase císař a jeho rodina pojídají tradiční hostinu, složenou pouze z mandlí nelumbových.

Nikdy nežil baron takového dne, nikdy nepil tak slavnostního čaje.

„Chápu nyní, jemnostpaní, proč jste nebyla nadšena mými sbírkami, chápu, že nepouštíte nikoho přes prah k těmto pokladům. Mám chvílemi dojem, že sním a neodvažuji se tázati se vás, jakým kouzlem sešly se u vás tyto věci, jichž nelze získati; a ačkoliv mru zvědavostí, nedovolil bych se vás nikdy zeptati, jaká je vaše historie!“

„Moje historie, pane barone, je podivná, ale poněvadž je neukončena, je těžko ji vykládat. Jenom to vám povím, že předměty tyto byly majetkem matčiným. Matka moje byla šlechtična z rodiny politiků a vyslanců. Otec můj byl ředitelem musea a seznámil se s mojí matkou, snaže se získati pro museum její poklady. Vyrostla jsem v museu, mezi skříněmi s nejkrásnějšími předměty. Mé loutky byly barevné jako podzimní listí; byly mi dovezeny z Jávy. Trávila jsem celé dny v komnatách odkázaných museu dvěma jemnými lidmi a milenci krásy. Museum bývalo v některé dny úplně prázdné, a komnaty s knihovnami a bibeloty patřily mně. Čítávala jsem tam na orientálních pohovkách celé hodiny, anebo prohlížela krásné předměty a vkládala úžasná kouzla do nich. Někdy jsem mívala soudruha. — Podivíte se koho, pane barone. — Přicházíval tam druh mého dětství, syn kustodův, se kterým jsme si slíbili, že na tomto nádobí budeme jísti na své svatbě; hoch ten je — nynější malíř Děpold. Na něho všechno působilo jiným dojmem. Roztoužilo ho to po dalekých krajinách, po vlastech hraček javanských, a rozjel se do světa, ačkoliv jsme si v dětinství slíbili, že si budeme náležeti.“

Paní se nervosně zasmála onomu dětinství, a ono bylo už dnes směšné.

Baron nemohl se dočkati konce posledních dvou vět.

„Děpold, milostpaní, autor gitan?“

„Ano, pane barone!“

„Rozraduji ho. Och, jak ho rozraduji! Víte-li, jemnostpaní, že jsem pozval toho pána, že dojel dneska, a že jsem mu dal vzkázat, aby přišel pro mne a představil se tak dámě, která . . .“

„Děpold nesmí překročiti prah našeho domu!“ vzkřikla paní. „Slíbila jsem to. Můj muž žárlí i na vzpomínku.“

Baron se napřímil v křesle, pootevřel rty, chtěje promluviti.

Mezi dveřmi v té chvíli objevila se panská v černých šatech a ohlásila:

„Pan Děpold.“

Paní přejela si nervosně čelo a skráně, zmateně a úsilovně přemýšlejíc. Bylo zřejmo, že trpí.

„Vy jste ho pozval, pane barone, tím je všechno řečeno . . .“ promluvila hlasem, který prozrazoval celý její boj a obrácena k panské pravila, jakoby odhazovala balvan svého života:

„Nechť vejde . . .“

VI.

Vešel malíř Děpold.

Paní se rozechvěla jako světlo na vodách.

Stála vztyčena v temném úhlu pokoje a hleděla očekávajícíma, dokořán otevřenýma očima ke vstupujícímu muži.

Baron povstal a vyšel mu vstříc.

„Pane Děpolde, chtěl jsem vám připraviti krásné uvítání. Paní domu, která mne dnes hostí, rozumí vzácně vašemu dílu. Chtěl jsem vás zde uvésti a seznámiti; domnívám se totiž, že jenom nám, aristokratům, jsou otevřeny dvéře tohoto domu. Ale před chvílí teprve dověděl jsem se, že není třeba mé intervence, že znáte z dětství moji vlídnou hostitelku."

Děpold přijal s úsměvem jeho výklad i podanou ruku. Poklonil se srážeje paty, když baron domluvil a jakýmsi elegantním, lstným krokem sklouznul k domácí paní, která se na venek ovládla.

„Milostivá paní . . ." řekl, líbaje její po americku, skoro mužně podanou ruku a pohlédl na ni zkoumajícíma, vášnivýma očima, jako plamen rychle vyšlehnuvším pohledem.

„Neděkuji vám za to, že rozumíte mému dílu, nenávidím ho!"

„Nerozumím vašemu dílu, nepřemýšlím nikdy o něm, vykládám je nahodile, literárně, — je to jenom vlídnost páně baronova, která tak praví . . . Posaďte se! . . . Naleju vám koflík čaje! . . . Přicházíte z dalekého světa?" mluvila zadýchávajíc se paní.

„Svět není daleký, to je jenom slovo estétů, paní Kateřino. Svět je maličký!"

„Přicházíte ze zajímavého světa?"

„Ne, i to je slovo estétů; přicházím z nudného světa, paní Kateřino, přicházím z Paříže, ze společnosti únavné a neprosté. Ze společnosti, která se nemůže najíst, nedošly-li jí v čas orchidee ze skleníků a nebyl-li dochvilný dekorativní čínský sluha ve svém oblékání."

Paní a baron vzhlédli k sobě s porozuměním. Jim by bývala tato společnost domovem.

„V jejich životě je tolik stylu, jako v čínském ornamentu, jest sám sebou vyplněn!" pravil rozechvěně baron.

„Žil jste před tím mezi barbary?" otázala se pyšně a podrážděně malíře paní.

„I barbar je slovo estétů! Není barbarů!"

„Jak vám ublížili estéti!" snažil se úsměvem pokrýti nervosní napjetí baron.

„Neublížili mi ničím jiným než tím, že jsou. Nemohu se nasytiti růžovou vůní, zatoužil jsem vší bytostí po černém chlebě, pane barone."

Obrátil se, aby pohlédl po komnatě. Pochopil její synthésu v jediné chvíli.

„I vy jste tu živi růžovými vůněmi," pravil teskně.

Jeho pohled spočinul na číšce nalitého čaje, na koflíku „blankytném jako obloha mezi mlhami".

„Tyto koflíčky žijou? Dnes z nich budu píti! Dnes, dvacátého října roku devatenáctistého. Hle, hle, hle! Jak se mi to zdávalo nedosažitelné, jak nemožné a zázračné! Bývaly dobře zamčeny, paní Kateřino! Plnívali jsme je na dálku jenom svými sliby a přísahami! Pamatujete, paní Kateřino?"

„Zahynulo naše dětinství, odešlo s mladostí. — Kdo by o něm přemýšlel! Pan baron vás pozval na dlouho, pane Děpolde?"

„Pobudu tu, pokud nebudu hotov s prací, milostpaní."

Baron se ujal slova ochotně, aby čelil napjetí mezi oběma.

„Pozval jsem pana Děpolda, aby provedl fresku v nově vystavěné kapli, nad mým budoucím hrobem, jemnostpaní. Neuspěl jsem posledně ukázati vám kartony k ní. Odešli jste náhle. Je to krásné dílo. Jiné než všechny dosavadní. Nyní, když poslouchám pana Děpolda, chápu prosté linie jeho kresby. Domníval jsem se, že se oprostil z lásky k fresce, k sujetu, k materialu, ale nyní vidím, že je to linie vývojová," domluvil baron váhavě, okrasně vyslovuje každé slovo.

„V jakých barvách jste komponoval svou fresku?"

„Podobá se v tonech dnešním javorům, jak jste o nich onehdy v parku mluvila. Růžové bronzy, svítící okry, barvy rezavé a bledě plavé!" vysvětlil baron.

„A sujet?"

Děpold nedal promluviti baronovi.

S vítězným úsměvem se vztýčil, zasvítil šedýma, nedobrýma očima a řekl umíněně:

„Je to nanebevstoupení svaté Kateřiny, milostpaní!"

Paní vstoupila krev do tváře. Cítila to, jak se jí rozlévá až ke kořínkům vlasů, a nevěděla, jak se ukrýti před pohledy obou mužů. Sklonila obličej do snědých rukou a promluvila zmateně:

„Chystáte si krásně svůj hrob, pane barone. Je to přece důstojné estéta, aby i po smrti byl obklopen krásou. I já jsem se poněkud připravila. Odpusťte nám to, pane Děpolde . . . Mohla jsem jenom schystati věci, které lze přenésti. Nemám stálého domova, a nevím, kde mne pochovají. Ale kdybych mohla, za poslední, co mám, koupila bych si velikou zahradu a osázela ji růžemi. Hustě jako pole bych ji posázela centifoliemi a dala se pochovati do jejich středu. Vyrostly by nad mým hrobem a daleko široko kolem něho v hustý les. Všechny cesty k němu by jimi zarostly. Navštěvovali by mne jenom motýli a ptáci, a kořeny stromů růžových by konečně vyrůstali z mého srdce, spojujíce je se sluncem, které dává barvu a vůni jejich hebounkým květům. Lístky růžové by něžnými, sesterskými dotyky pokryly můj hrob a pretenciosní estétce by se spalo pokojně a sladce!"

Paní sňala ruce s tváří, a potřásajíc kadeřemi, zasmála se.

Její veliké černé oči byly plny dětské, něžné záře, její rty se jemně chvěly. Mluvila o svém budoucím hrobě, ale její slova jako oblak letěla nad celým životem, v jemné bolesti za řeči uvědomovaným, nad lety slibů, nad lety nesplnění.

Děpold hleděl chtivě a vypočítavě v tuto tvář.

„Nemám definitivní tváře, jasné tváře svaté Kateřiny. Nesměl bych vás poprositi? Pro staré přátelství, paní Kateřino!" zaprosil Děpold.

„Připojuji svou prosbu, jemnostpaní. Nechť vaše tvář svítí mi do posmrtných snů. Byl bych vděčen všem těmto náhodám!" pravil baron.

Paní zapřemýšlela.

„Nehodím se za světici!" řekla. „Mám černo v duši!"

„Prosím!" řekl umíněně Děpold.

„Prosím!" opakoval baron.

Kateřina pohlédla Děpoldovi v tvář. Jeho hlas zněl podezřele a nedobře. Cosi tajemně zlého, úsměvem zalhaného zvučelo v něm. Řekla mu to:

„Změnil jste se. Máte podivnou tvář. Jenom v očích zůstalo cosi něžného z mládí. Ale vaše rty jsou ďábelské, a smějete-li se, posměšné vrásky nakupí se vám kolem úst, až mráz přechází. Jako by se potměšile smál kdosi starší a špatnější než jste vy!"

„Je mi třeba vašeho profilu. Věnujete-li ne mně, ale panu baronovi několik hodin času, nebudete obtěžována pohledem na mne! Pak odtud zmizím a neuvidíte mne už nikdy. Není příčiny, proč bych vás na příště vyhledával! Skutečně není!"

Řekl to vypočteně, mrazivě, jakoby mu nic na světě nebylo drahého, jakoby se byl celý prodal již černému pánu jiných cennějších, vroucnějších vesmírů.

Ne prosby, ale tento ledový tón přiměl paní, že řekla:

„Ne pro vás, ale pro pana barona přislibuji!"

Děpold se zasmál.

Ji zamrazilo.

„Nesmějte se tak příšerně. Půl nocí zní váš smích!" řekla.

Do pokoje vešel náhle její manžel.

Vstala před ním jako provinilá, a drobnými, nervními, rychle sypanými slovy vysvětlila situaci.

I baron se vkusně omluvil nedotýkaje se rodinných slibů, zákazů a aversí.

Paní položila výrazně jemnou ruku na rameno manželovo, jakoby ho odprošovala, a pověděla mu i o žádosti obou pánů i o svém slibu.

„Slíbila jsem," mluvila uchvátaně, „a vyprošuji si tvou přítomnost k tomu. Slib mi, že mne doprovodíš. Pan Děpold by mne utýral svými posměchy!"

Manžel přistoupil k Děpoldovi a s nebázlivým tvrdým úsměvem pronesl:

„Přišel jste splniti svůj slib, pane?"

Děpold se zmateně usmál.

„Zapomeňte na ty pošetilosti. Byl bych se vám omluvil soukromě. Zapomněl jsem na to dávno."

„Není pomoci než u Boha nejvyššího, řekl bych rád s Mohamedány," pravil manžel paní Kateřiny, když odešli hosté. „Aby on, Děpold, sem nevnikl, zavíral jsem dům svůj!"

„O jakém jste mluvili slibu? Myslela jsem, že jste se spatřili poprvé?" ptala se ho žena s utajeným dechem.

„Spatřili jsme se skutečně poprvé! Ale vyměnili jsme dopisy."

„Kdy?"

„Psal mi cosi hrozivého, když zvěděl o našem sňatku. Dnes to odvolává!"

„Čím by ti mohl hroziti i dnes? Ty víš, že miluju a budu milovat vždycky jenom tebe. Ale chce se mi strašně ho pokořiti, ztrestati, zničiti za jeho nesnesitelnou ironii."

(PŘÍŠTĚ DOKONČENÍ.)

KRONIKA.

ČASOVÉ GLOSSY A DOKUMENTY.

(„Čí vina?" čili popularisační manie a její nebezpečí. — „Čím stůně čtvrtá třída Č. Akademie?")

V „Čase" 11. ledna čte se feuilleton Čí vina? Zlo, o něž se zde jedná, jest nechápovost širšího obecenstva, buržoasie, k moderní umělecké tvorbě, a vinníci tohoto zla hledají se v článečku. Pan autor byl nedávno ve společnosti a setkal se tu s lidmi, kteří nechápou strázně Ellidiny, Ibsenovy „Paní od moře", a léčili by ji nejraději holí. Pan autor vzpomíná pošklebků a urážek pronášených nedávno před obrazy Munchovými, před obrazy, v nichž viděl on silné umění a opravdovou snahu po důrazném a novém. A kde jest tedy vina tohoto žalostného stavu? Lidé, kteří takto mluví a soudí, nebývají prý hloupí a bezcitní: ve svých obchodech ukazují bystrost a vtip, ke svým blízkým bývají soucitní a citliví; v nich tedy konec konců viny není.

Ta jest jinde: v těch, kdož k nim neumějí promluvit, kdož neumějí udeřit na skrytou strunu jejich srdce — v kriticích, v essayistech, kteří mají popularisovat umění a nedovedou toho. Nepočítají s podmínkami, s nižší úrovní obecenstva — píšou jen pro sebe nebo sobě rovné a sobě podobné. Tak píše Březina v „Hudbě v duši" (rozuměj: v „Hudbě pramenů"), tak píšou jiní — nomina sunt odiosa. A nebude ovšem lépe, pokud se bude takto psát, „dokud nezkusíme začínat s nimi vždycky od abecedy".

A tak končí i tato úvaha, jako skoro všecky české úvahy o tomto nesnadném thematě: div ne apologií myšlenkové pohodlnosti. Ano, přátelé, jest veliké mysterium, mysterium nad mysteria a slove: hloupost a lenost. Nikde se nesklání nad nimi více dojatých tváří, hořících touhou pochopiti toto mysterium, jako u nás. Nikde se nad nimi nechýlí více a soucitněji chápajících očí! Nikde nenalézají více a ochotnějších a hlubokomyslnějších advokátů než u nás!

To jest tak jediná mystika, které se rozumí v Čechách a která tu kvete — v pravdě velmi zakrslá její odnož.

Kufnerovština v nové versi: Povznášejte k sobě obecenstvo! A nepovznesete-li ho, vaše vina. Měli jste míti více síly, chytit věc za pravý konec. Snad jste zapomněli na trakaře a na popruhy! Tedy podruhé: trakaře sem! A rozdělte se o úlohu, vy, básníci, umělci, essayisté. Rozdělte se o slavné obecenstvo, naložte si je a strkejte a druzí pomáhejte: tlačte. Že tím snad zameškáš, ty básníku nebo umělče nebo ty essayisto, svůj vlastní úkol, který jest tvořit, tvořit nová díla, city, dojmy, hodnoty, pohledy, že se snad prohřešuješ na svém vlastním cíli? Pah! Nedělej si těžké hlavy: hlavní jest, aby několik tisíc z měšťanských kruhů, aby ti různí Nožičkové a Pečínkové, byli ustrkáni půl metru „na cestě pokroku": aby pak již nesplílali Ibsenovi nebo Munchovi, aby, možno-li, se jim dokonce líbili.

Nuže, myslím, není tak hned větší zvrácenosti, nebezpečnějšího, nekulturnějšího bludu, křivější a nasládlejší sentimentality než je tato. Má znaky vší sentimentální perversity: stará se výhradně o věci vedlejší a druhořadé, přehlíží docela věci důležité a prvořadé. Stará se výlučně o obecenstvo, o reprodukci uměleckého díla v něm a jím — zanedbává moment hlavní: produkci, stvoření uměleckého díla umělcem, tvůrcem. Nemoc liché moderní sentimentality a jako všecka sentimentalita: nespravedlnost, kočičí a opičí láska, chudoba ducha i srdce. Vyčerpáváme se přemýšlením, jak usnadnit požívání a chápání davům — ale na tvo-

řícího ducha, na zápasícího básníka nebo myslitele, ohroženého tisícerým nebezpečím vnitřním i vnějším, nezpomene nikdo ani ve snu. Ten patrně jest cosi vedlejšího — kdosi, jehož osud, nestojí za zamyšlení se, za vcítění se, za úzkost a strach! Rozplýváme se v pohodlné a mělké koketné sentimentalitě nad zástupy — a zapomínáme i nejnutnějším na těch několik, kteří nesou na svých bedrech celý osud lidstva a doby, kulturní dílo, které musí předati jako rozmnožené dědictví rodu příštím pokolením.

Nebezpečí jest v pravém opaku toho, v čem je vidí pan pisatel. Nebezpečí jest v tom, že se dnes a specielně u nás popularisuje mnoho a popularisuje špatně: popularisuje to, co popularisace nesnese.

Postavte vedle sebe třebas dnešek a dobu našich vědeckých a literárních počátků, dobu renaissanční, dobu šestnáctého věku a pochopíte všecko nebezpečí, které plyne ze zpřístupnění vědění, ze zesnadnění poznání, z popularisace. Jak lehce osvojuje si dnes člověk vědecké poznání — a jak těžce tehdy. Dnes podává se mu všecko přímo do ruky a do úst. Tehdy bylo jinak: člověk, který toužil po vědění, musil se obtěžovat, sebezapírat, činiti si mnohou újmu, přinášeti mnohou oběť: cestovat do ciziny, pracně shánět rukopisy a knihy, obětovat na ně třebas půli jmění. Za to však jaký vašnivý byl vztah takového starého literáta, humanisty, k vědění, k literární kultuře! Latinský nebo řecký klassik, kterého získal, znamenal mu dobytý kraj, cosi, co promiloval a prožil, cosi, z čeho vyssál poslední morek a poslední sladkost. Jeho literární kultura nebyla nic papírového, třebas byla celá složena v starých mrtvých světech a hodnotách — prožil ji jako nejopravdovější život celou radostí, vášní, utrpením celé své bytosti. Nově vynesená troska antického světa žila tomuto člověku, jako nežije nám objevený ostrov živého a hmotného světa. Poznávání bylo lidem vášní a láskou, lidé studující šestnácte hodin denně nebyli mezi humanisty výjimkou: lidé žili horečkou, opojením, vnitřním napětím celé bytosti. Z takto zjitřené atmosfery tvořili velicí umělci Renaissance; obecenstvo samo — humanisté nebyli než reproducenti, požívatelé, dilettanti — neznalo pohodlí a lenosti; jest divu, že pak doba sama nesla a zdvihala, napínala, sama napjata, k nejvyššímu?

Dnešní člověk ví snad daleko více a zvídá daleko snáze a bezpečněji — ale má také z vědění tu radost, těží z něho ty opravdové životní hodnoty, nalézá v něm tu osudnou hvězdu, jakou nalézal v něm člověk starý?

Dnes řada institucí a lidí rozkousává a rozmělňuje obecenstvu potravu — a zapomíná se, že právě tím přichází o svoji vlastní chuť a výživnou sílu.

Ještě hůře jest tomu při popularisaci umělecké: zapomíná se, že zde vlastní akt pochopení a porozumění nemůže nahradit nic a nejméně vědecký výklad, že tento akt musí býti dílem celé bytosti divákovy nebo posluchačovy, celé jeho praedestinace, celého jeho vnitřního charakteru — jinak jest bezcenný a bezvýznamný, a jest lepší upřímné odmítnutí a nepochopení než takováta polovičatá a akademická, chladně vyrozumovaná a lhostejnická koncesse a kondescendence.

Ostatně neklammež se: porozumění. opravdové porozumění uměleckému dílu bylo vždy vzácné a bylo vždy věcí lidí řídkých, nemnohých, vybraných. Comprendre, c'est égaler, cituje po Rafaelovi Hello, a má pravdu. Pochopiti znamená vyrovnati se. Pochopiti nový geniální výtvor může jen člověk, který jest v podstatě z téže látky jako jeho tvůrce, tedy sám básník, sám umělec, sám myslitel, třebas latentní, třebas slabší potence. A těch nebylo nikdy mnoho. Nebylo jich mnoho, říkej kdo chceš, co chceš, ani za Pindara, ani za Aischyla a za Sofoklea. Ale ostatní, kdo nechápali, měli nesmírnou přednost před dnešním obecenstvem, měli schopnost, která nahražovala skoro pochopení, schopnost dnes skoro úplně ztracenou: víru, uctivou oddanou víru v básníka, v tvůrce, v umělce. Byli s tvůrcem spojeni touže věrou, s počátku náboženskou, později alespoň uměleckou. Byli daleci dnešního pseudokriticismu, jakým očenichává polovzdělané dilettantské obecenstvo každý umělecký výtvor. Dnes, v době medicinské universitní extense, setkáte se s lidmi, kteří s vámi začnou debatu, trpí-li ubohá Ellida paranoiou nebo hysterií, a vyloží vám, že není dobře podán ani případ prvý, ani případ druhý. A ti jsou mně daleko odpornější — a nejen odpornější: i nebezpečnější pro umění — než přihrublí a prostoduší řezníci, jež dráždí Ellida jako affektovaná a nesrozumitelná, pretenciosní žena.

Vědecká a umělecká popularisace vychovala a vychovává polovzdělaný pseudokriticismus, jemuž uniká jádro a který chytá se vedlejšího: každá kritika, která není inspirována skutečným uměleckým intelektem, která nedovede podle slova Helloova égaler, jest zhoubná. Zabíjí oddanou víru a nedává na místo ní nic, dává méně než nic: slabost polovičatosti, malodušný a chudý tlach, papírovou stravu, blud a klam.

Pan feuilletonista nese těžce, že tak málo lidí rozumělo u nás nedávno Munchovi. Já, upřímně mluveno, nečekal jsem, že jich bude o mnoho víc, a divil bych se, kdyby jich bylo patrněji víc, a nevěřil bych ani jich upřímnosti. Neboť, upřímně řečeno, kdo může rozumět Munchovi? Jen ten, kdo poznal mnoho malířství starého a nového a kdo si zhnusil mnoho v malířství starém a novém. Ale kde jsou lidé u nás, kteří vyhovují této podmínce, kteří prošli, mohli projíti těmito stavy? A nejen to: i zvláštní a výjimečné stavy musil prožít, zvláštní paradoxní výchovu smyslů a duše musil prodělat ten, komu se může upřímně líbiti toto umění. Takových lidí není, nemůže býti mnoho u nás. A vychovati je k tomu, uzpůsobiti je k tomu nemůže kritika a essayistika sebe jasnější a sebe hovornější. Jak můžete dát někomu tuto výchovu zraku, tyto zkušenosti a tato dobrodružství zraku, tuto výchovu smyslů a srdce, tyto duševní disposice, nota bene za několik hodin článkem? To může býti jen dílem let a let, životních zkušeností! Kritika může jen theoreticky tyto podmínky nalézti, vysvětliti, zdůvodniti — dáti jich nemůže nikomu, a žádati od ní něco podobného jest prostě dětinství, absurdnost.

Ostatně chtěl bych nepřibližovat lidem Muncha a jiná geniální díla umělecká, nýbrž spíše oddalovat! Chtěl bych postavit trojnásobný plot před ně, aby nevnikli za něj tak snadno snobové a dilettanti, kterých začíná dnes i u nás býti již více, než zdrávo, a kteří simulují pochopení, kde je nitro cizí, kteří vylhávají zájem, dojem, porozumění. Ti jsou v umění nekonečně nebezpečnější než ti, kdož nechápou, nerozumějí, jsou odpuzováni a přiznávají se k tomu — ti jsou v umění jedině nebezpečni. Neboť vylhávají pevnost a jistotu, kde jí není, líčí půdu, kde jest jen sypký písek, a opřete-li o ni budovu, sesuje se při nejbližším nárazе. Ti tvoří lži, které se krutě pomstí co nejdřív na nich samých i na těch, kdož jim uvěřili.

V tom jest také nebezpečí popularisace umělecké: líčí věc snadnější a prostější, nežli opravdu jest. Podává hrubou historickou skizzu nebo parafrasi a lidé berou je již za akt, za sám tvůrčí akt. Zpovrchňuje příliš mnohé, učí bezděčně eskamotáži příliš mnohé, dává cit superiority příliš mnohým, kteří k tomu nemají vnitřní legitimace.

A proto: vysoko vědu, a ještě výše umění! Nepopularisovat horem pádem a popularisovat-li již, tedy poctivě, čestně, pravdivě: to jest ne odstraňovat a zalhávat mysterium, nýbrž naopak, dáti je procítit, uvědomit je. Ne zjednodušovat, ne zpohodlňovat!

Oblíbená moderní novinářská fráze o povznášení lidí k umění jest jen špatná liftová metafora z moderních domů. Ale metaforou ještě nikdy nikdo neozdravěl a nejméně metaforou takto pohodlnou, takto nedomyšlenou. Nemyslit, že se někdo dá dostrkat nebo donést k něčemu v říši ducha a hodnoty — a kdyby i dal, jest to zcela liché a bezcenné! Ziskem jest tu jen ten, kdo sám vlastní silou vystoupí, — neboť „acquirit vires eundo“ — kdo si sám umění dobude a kdo při tom překoná překážky, a čím větší, tím lépe pro něho. Přátelé popularisace umělecké dovolávají se často Ruskina, ale ten právě může je naučit, jak se neusnadňuje dráha posluchačstvu nebo čtenářstvu a jak všechen úkol popularisatorův jest jen v tom: vztýčiti co nejvýše cíl a vybouřiti všecky skryté síly touhou po něm.

Není jiné spásy dnes v době žalostného dualismu a vědecké polovzdělanosti, kdy padla a jest ztracena stará jednotící víra, která druhdy vázala obecenstvo s básníkem a umělcem-tvůrcem posvěcujícím poutem: každý musí si ji dnes sám dobýt, získat, stvořit ze skepse, polovičatého dilettantismu, novinářské samolibosti a pohodlnosti — celým a rozhodným překonáním jich.

* * *

Pan Jaroslav Vrchlický napsal do prvního čísla nového ročníku „Pražské lidové revue“ článek o žalostném úpadku čtvrté třídy České akademie, „Čím stůně čtvrtá třída“, článek v mnohém směru významný. Významný hlavně proto, že

potvrzuje z nejauthentičtější strany smutnou diagnosu, kterou o významnosti nebo spíše bezvýznamnosti této instituce pro duchový a kulturní život český činila a činí od drahné doby neodvislá mladá kritika. Jest přesvědčením všeho členstva čtvrté třídy, praví asi p. Vrchlický, že tato třída daleko neplní úkolů, které by plniti měla, že pouze živoří a že, nepřijde-li včasná a důkladná reforma, upadne v úplnou bezvýznamnost. Přiznání to jest úctyhodné pro svoji upřímnost: pan Vrchlický cítí v duši, že vlastní duchový život český, mladé hnutí literární i umělecké, valí se mimo zdi Akademie, která se sesychá patrněji a patrněji v podpůrný orgán jedné strany. Jest mnoho melancholie v článku p. Vrchlického: poznání, že rozdílení cen, kterým se vystřídává u literárního stolu pořadem sbor akademiků a v druhé řadě dojídá drobty několik favorisovaných, neznamená ještě literární organisaci, neznamená ještě iniciativu uměleckou a literární. Článkem Vrchlického věje smutek v nitru cítěný a ve chvíli upřímnosti vyslovený, že Akademie má a musí býti něčím jiným než podpůrným ústavem přičinlivých výrobců literárních, kteří pracují pilně na ručních pracích různých lyrických sbírek, románů nebo dramat, aby vzali na konci roku odměnu za dobré mravy, ušlechtilé smýšlení a zdravé trávení.

Jiný smutek, který se čte mezi řádky, jest z toho, že patrně v učené instituci krásná literatura a básnické umění hraje úlohu Popelčinu a že učení pánové a slovutní mecenášové dívají se na „básničky“ hodně s patra. V tomto puntíku nechť se však pan Vrchlický upokojí: chlad nesmrtelných k Musám není jejich specialitou — v celém národě, v celé veřejnosti české dívají se na krásnou literaturu a umění hodně s vysoka. Verše, rýmy, barvičky, sádra, mramor — to není nic „positivního“ a „reálného“, míní páni, kteří sepisují z padesáti učených fasciklů jedenapadesátý nebo slepují a skrádají z dvacíti budov jedenadvacátou. Proděláváme právě „positivistickou“ dětskou nemoc, kterou měli ve Francii v zakladatelské, průmyslové a venkoncem na klamu založené době před pádem druhého císařství, a kterou tak rozkošně líčí Taine ve svém „Tomáši Graindorgovi“. „V saloně pařížském, radí mladým mužům, mluvte hlavně o národním hospodářství, to je teď v modě, to dodává aplombu. Cela donne du relief auprès des hommes. Příležitostné verše platí již jen na venkově.“ Doufejme, že i tento positivistický klam přejde jako přešly klamy jiné a přejme si, aby nezpůsobil větších škod než jiné klamy, starší a naivnější.

Zatím jak věci stojí, cení se každý žurnalistický tlachal a patokářský politikus výše než literát, básník nebo umělec. Umění jest jen dobré jako dekorace do novin jednou za půl roku: „vítězství českého umění v cizině“ čte se pak se známými opršelými papírovými růžemi v novinách, když některý německý denník nebo list přinese článeček o české opeře, o českém virtuosovi nebo české výstavě obrazové. Jinak ve všední den však náležitě upjatý chlad a podezíravá bagatelisace.

Článek p. Vrchlického podává i některé rady, jak zdvihnouti úroveň Akademie, svésti do ní více života a učiniti z ní živý literární orgán, z ní, která jest posud spíše bureaukratickou expositurou. Rady ne nerozumné: rozdělení čtvrté třídy v trojí třídu samostatnou, udělení publikačního práva třídě literární a odstranění zastaralého copu udílení cen, odstranění šarží ze sboru nesmrtelných a zrušení nižších stupňů členství mimořádného a dopisujícího. Jak málo však doufá sám pisatel v možnost reorganisace, naznačil již svým podtitulem: časová úvaha, třebas do větru.

Přes všecku dobrou vůli a rozumnost nejde tento reorganisační plán zlu na kořen: rady a návrhy p. Vrchlického zůstávají na povrchu, jsou spíše formální. Radikální náprava byla by prostě v tom, aby Akademie svedla do svého lůna více a hlubšího života, mocnějšího a svěžejšího života literárního, než ho má posud, aby se obrodila mladými uměleckými směry; aby Akademie přestala býti úzkou stranou a klikou, pevností literárního konservatismu a stala se ve svém složení výrazem naší moderní literární skutečnosti a evoluce. K této opravdové a poctivé reformě se korporace tak ztrnulá asi sotva odhodlá a proto zůstanou všecky návrhy opravné pouhou papírovou hračkou a thematem — akademických diskussí.

Zdá se, že již se samým pojmem akademie jest sloučena fatalita obmezenosti a ztrnulého reakcionářství, které se uzavírá před všemi živými silami, dělnými silami dneška. Tak ku příkladu největší autoři Francie v devatenáctém věku, vlastní tvůrci klassického románu francouzského, Balzac a Flaubert, nepřekročili nikdy prahu Aka-

demie, která vítala lidi významu nekonečně menšího a efemérního. A „historie jedenačtyřicátého fauteuilu“ uvádí ještě řadu krásných a cenných jmén, která vesměs zůstala — před prahem richelieuovské instituce. Ale v této tradiční ztrnulosti, v tomto dobrém právu na antidiluvialnost šla naše Akademie nejdále, mnohem dále než analogické instituce cizí: dnes dusí se vlastní úzkoprsostí, zkomírá vlastním exklusivismem.

Článek p. Vrchlického to cítí a upřímně vyslovuje.

Nemá-li zůstat pouhou časopiseckou muškou a efemérkou, musí vyvoditi pan Vrchlický mužně ze svého poznání důsledky.

Bude to pak otázka, pokud Akademie jest schopna života, to jest obrody.

O rinovarsi, o morire — buď se obrozovat nebo zemřít, platí i pro Akademie jako pro všecko pod sluncem.

Leden 1905. QUIDAM.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Obrazový materiál tohoto čísla „V. S.“ je sporou ukázkou Gauguinova umění, která umožněna byla nám laskavostí opravdu vzácného amatéra pana G. Fayeta v Paříži, v jehož sbírce nalézají se nejkrásnější ukázky onoho živného francouzského umění, vzbuzující v každém směru opravdový respekt. Gauguin zastoupen as 40 malbami kromě několika map se značným množstvím kreseb a listy původní grafiky, řezbami, kameninami a jinými předměty, dále po několika dílech zastoupeni jsou Rodin, Monticelli, Van Gogh, Renoir, Degas, mnozí z ostatních impressionistů a neoimpressionistů. Opravdové bohatství a vše bez pretence jen pro vlastní radost, ve všech místnostech štědře rozvěšeno i ve schodišti, v domě tichém, prostém, kde pozorujete radostný a šťastný poměr majitele k dílům i k jich původcům.

Jeden ze vzácných případů, kde amatér není „sběratelem“, u něhož s vkusem nevtíravým, velice prostým, neokázalým a nejvýše jemným shromážděno bohatství velice pozoruhodné. Maně vzpomínáte si na různé „salony“ a privátní „galerie“, upozorňující především svým známým „vkusem“ na blahobyt majitelů.

Gauguinova kolekce poskytuje již končení a krásný pohled na dílo tohoto malíře nejkrajnějšího pojmu, synthetika barvy a formy, u něhož obé organicky a nerozlučně dochází projevu výtvarného.

Barva! Ano, tu nutno vidět a té nemohou vyvolat ani tak výborné fotografie, jaké nám zhotovil p. Druet v Paříži. Nepodařilo-li se nám získati kolekci děl Gauguinových, nalézajících se dnes vesměs v rukou soukromníků, k vystavení v Praze, vděčíme aspoň této formě, že můžeme čtenářstvo své seznámiti s díly zjevu pro moderní umění tak význačného

*

Rakouské výstavy v Londýně r. 1906 pořádané, kde zastoupeny budou Čechy samostatným, doufejme representativním oddělením, vystavovati bude též „Manes“ v uměleckém oddělení, subvencovaném ministerstvem kultu, kolekcí ve vlastní místnosti vykazující 65 m² vývěsné plochy. V uměleckém oddělení vystavovati budou po samostatné kolekci: vídeňská „Secesse“, „Hagenbund“, „Künstlerhaus“, polská „Sztuka“, umělci jihoslovanští a sdružení umělci ze Štýrského Hradce. V exposici „Manesa“, kterouž instaluje architekt Jan Kotěra, vystavovati budou: F. Bílek, H. Böttinger, Ant. Hudeček, B. Jaroněk, B. Kafka, Al. Kalvoda, J. Mařatka, J. Preisler, H. Schweiger, A. Slavíček, S. Sucharda, F. Šimon, O. Španiel, J. Štursa, M. Švabinský a J. Úprka.

*

Spolek Manes vydal tiskem jednatelskou zprávu za poslední tříletí a v ní několik zajímavých dat o finančním výsledku výstav spolkových. V letech 1903—1905 pořádáno celkem 11 výstav; z nich nejčetněji navštívena výstava J. Úprky (leden—únor 1904) celkem 6506 diváky, nejslaběji výstava Grafického umění (červen—červenec 1904, 1096 osob) a J. Manesa (červen—červenec 1903, 1914 osob). Finanční úspěch, ovšem nevelký, měla pouze výstava J. Úprky, která vynesla spolku čistý zisk, všechny ostatní výstavy v tomto tříletí skončily deficitem. Ztráta celková za rok 1903 obnášela K 6894·62, za rok 1904 K 5941·64, za rok 1905 K 12.939·72 (bez výstavy dánské, jejíž účty nejsou dosud uzavřeny, ale deficit jistě značně zvýší). Cifry, které křičí o kulturní úrovni Prahy na počátku XX. století.

*

K soutěži pro malířskou výzdobu kaple sv. Jana Křtitele v dómu sv. Víta došlo celkem 17 návrhů. Porota přisoudila cenu první návrhu Fr. Urbana, na němž v části ornamentální spolupracovala M. Urbanová-Zahradnická, cenu druhou návrhu se značkou X; mimo to vyznamenala čestným uznáním práci s heslem Fiat voluntas tua.

Výsledek soutěže umělecky právě bohatý nebyl. Práce poctěná cenou první je dílem rutinovaného dekoratera, ale působí celkem pestře i neklidně, více dojmem barevné illustrace, nic víc; cena druhá vyznačuje se větší jednoduchostí, ale v pojímání je hodně konvenční. Mimo to je dokladem

toho, jak se malířská výzdoba plochy navrhovati nemá, neboť s tak podstatným činitelem, jakým je barva, tu vůbec nepočítáno a jen tak jako dodatkem přidána také menší okolorovaná skizza. Ani mezi návrhy, které jury pominula, nehlásí se nic nového nebo samostatného.

Úskalím téměř všech návrhů byla štíhlá úzká pole, do nichž bylo nutno komponovati; vyplniti každé pole jedinou komposicí pokusili se vážněji vlastně jen dva z konkurentů (hesla „Throni“ a „přišel na svědectví“); všichni ostatní, i autoři vyznamenaní, pomáhali si tím, že příliš štíhlá a vysoká pole rozdělili na několik příčných, a skoro vždy zcela konvenčně. Prostý a přísný dojem, který je s pojmem divokého askety nerozlučný, nevzbuzuje návrh žádný; kolorit většiny návrhů je sladký a líbivý, po monumentalnosti a větším stylu je stop pramálo.

Dle všech známek zase řada dobrých lidí zůstala doma; a přece bylo thema lákavé i podmínky slušné.

*

Rakouské ministerstvo krásných umění má býti zřízeno po vzoru francouzském odděleně od od školství a ostatních odborů sloučených v dnešním ministerstvu kultu. Novému ministerstvu přiděleny by byly umělecké akademie, dvorní musea, dvorní divadla, dvorní bibliotheka a snad i školy umělecko-průmyslové, jimž stejně by mohlo býti poslouženo a které dovolávají se dnes vlastní péče a jež nelze spravovati dnešním duchem ostatního našeho školství. V novém ministerstvu pracovali by mimo bývalého ministra Dra Hartla někteří bývalí funkcionáři z ministerstva kultu ustoupivší u příležitosti aféry vídeňského profesora akademie, medailleura Marschala.

*

V březnu a v dubnu pořádá ve Florencii „Společnost Leonardovská“ cyklus přednášek o velikém geniovi renaissančním; přední spisovatelé a kritikové italští a francouzští osvítí po různých stránkách život a dílo jeho. Mezi přednášeči jsou i přední romanopisci doby, Gabriele d'Annunzio a Joséphin Péladan. Programm: 3. března Edmerido Solmi: Úvod; 10. března Marcel Reymond: Leonardo a Verrocchio; 14. března Angelo Conti: Leonardo jako malíř; 17. března týž autor: Leonardo jako architekt; 24. března Gabriele d'Annunzio: Vnitřní život Leonardův; 31. března Antonio Favaro: Leonardo v dějinách věd experimentálných; 4. dubna Benedetto Croce: Leonardo jako filosof; 7. dubna Isidoro del Lungo: Leonardo jako spisovatel; 10. dubna Joséphin Péladan: Epilog. Tyto přednášky budou sebrány a otištěny ve svazku.

*

Krajinář Harpignies věnoval museu Luxembourgskému řadu svých kreseb většinou z doby 1850—60, kdy pracoval v Italii; městu Paříži do Petit-Palais daroval týž umělec také sbírku kreseb a skizzu k velikému plátnu „Okolí Mentonu“.

*

V době posledních dvou nebo tří let byla ukradena z chrámů italských celá řada slavných uměleckých předmětů, tak ku př. tabernakulum Lucy della Robbia v Legri u Calenana, celá sbírka miniatur ze XIV. stol. z kathedrály v Pienze, malba Sassoferratova ze Sieny, Madonna Lippa Memmiho a bas-relief Lucův v chrámě Florentském a mn. j. Italská policie nevypátrala, jako obyčejně, zlodějů.

*

Lionardově „Jocondě“ v Louvru dostalo se nového rámu. Až do nedávna bylo dílo Vinciho zarámováno banálním a nevkusným rámcem z doby Ludvíka-Filipa, který působil i disharmonicky svým křiklavým zlacením. Dissonance tu byla, třebas ovšem nemohla podstatně seslabiti celkový harmonický dojem arcidíla. Nedopatření tomu jest nyní odpomoženo. Hraběnka R. de Béarn darovala Louvru rám, který nalezla po dlouhém hledání, italský rámec ze samého konce XVI. století, velmi vkusný a diskretní, v němž dílo Vinciho přichází k plné platnosti.

*

V „L'Art Moderne“ z 10. prosince 1905 označuje A. J. Wauters jako dílo Vermeera van Delft mužský portrét, jejž museum Brusselské uvádělo mezi díly anonymními (č. 665).

VÝSTAVY.

Výstava Krásné Prahy, Rudolfinum, únor 1906.

Několika mladým nadšencům dobré vůle z Klubu za Starou Prahu podařilo se sehnati do přízemní síně Rudolfinské zajímavou výstavku: první pokus o revisi toho, co se umělecky vytěžilo z Prahy za posledních sto let. Sešli se tu staří, Kohl, Pucherna, Würbs, Lepié, Morstadt, Novopacký, Alt a Pinkas, je tu Hynais a Chittusi, je tu Marold i Orlik a řada mladých. I při zběžné prohlídce — a dnes před závěrkou čísla můžeme výstavu jen letem ohlásit — lze dobře stopovati několik proudů a několik způsobů pojímání; je tu zastoupen starý způsob objektivní, kde se jedná jen o přesnou suchou informaci, práce, kterou dnes nahražuje fotografický aparát; ten ustupuje časem chápání malebnějšímu, ale ještě běžně pohlednicovému nebo sentimentálnímu (Jansa, Engelmüller), a konečně nazírání čistě malířskému, kde se sujet stává

jen nositelem nálady a barevné harmonie. Těch, kteří chápou Prahu takto ryze malířsky, kterým je Praha snad jen nejkrásnější a nejbohatší krajinou českou, je dosud pramálo. Jedním číslem zastoupen je Slavíček (ulice z assanace, reprod. v 1. čísle V. S. t. ročníku) — ale byly by tu měly viset i jeho pošmurné pastely z Letné a patřila by sem i všechna ta chudá a smutná krajina podměstská, která v Praze čeká až dosud na svého malíře.

Druhý proud, hnutí to posledních let, kdy našla krásná Praha mezi mladšími řadu vyznavačů, je pokus o vystižení specielně pražského vzduchu a charakteru, o jakousi stylisaci Prahy. Ze starých uhodil v tomto směru na pěknou notu anglický kreslíř Samuel Prout; jeho staropražské lithografie, až dosud známé jen návštěvníkům Městského Musea, jsou z nejzajímavějších čísel výstavy. Z generace dnešní je četněji zastoupena Braunerova a Stretti, z jehož pestré a nestejné kollekce jmenuji „Synagogu ve sněhu", diskretní malířský kousek. Je tu i Böttinger, Bém R. a Wachsman, v akvarelu Frl. E. Šedivý, Hofman a Šafařík.

V grafice — a Praha je město pro grafiky — stojí nejvýš Hofbauer, Kašpar, Stretti a Orlik; začínají a slibují Teschner, Zeyera i Benda. Na pražskou notu, která zní vřele a ryze, uhodil Kašpar zvláště v rozkošných illustracích k Nerudovu veršovanému feuilletonu Letní vzpomínky; v tom je kus Pražského vzduchu, a rozkošného života.

Celkem vzato, je to daleko více výstava motivů než uměleckých děl; ale je to první pokus, a bude jistě východištěm nové práce a pokusů nových; dnes, kdy přehlížíme, co a jak zpracováno a co zanedbáno, kdy si uvědomujeme při motivech několikrát různými autory opakovaných, jak při každém novém pokusu je možno podati ryzejí samu podstatu a samu essenci, která se v něm skrývá, nemůžeme než věřiti, že pravá práce nastane teprve po výstavě; a to by byl jistě její nejkrásnější výsledek.

Až dosud ukázali malíři nejvíc smyslu pro střechy a věže, pro drobná zákoutí a pro Prahu idyllickou; nejsilnější tony, Praha smutná a Praha tragická na dnešní výstavě scházejí.

Jen ještě poznámku: na světové výstavě v Paříži 1900 vystavovalo město Paříž ve vlastním pavillonu celou kollekci pohledů na Paříž z vlastní gallerie, a byly tam zvláště od Cazina a de Nittise umělecké kusy vysoké třídy. Pražské Městské museum na Poříčí má ve své sbírce tisků a rytin jakýsi začátek podobné galerie; dnešní výstava by mohla být pobídkou, aby byla pravidelně doplňována.

*

V Paříži v galerii Weillově zajímavá výstava některých malířů z avant-gardy, velmi bezpečných a ovládajících i závratné efekty: Charles Guérin, Ottmann a zvláště Rus Tarchov. — Za zmínku stojí také výstava Julesa Flandrina, žáka Gustava Moreaua. Flandrin opustil raffinované umění podle receptu svého mistra a pokouší se o umění dokonale prosté v intencích i v prostředcích; v reakci zachází snad daleko, ale četné studie ukazují upřímnost a logickou důslednost. Zajímavě přeložil také na plátno své dojmy z Angelicova „Korunování sv. Panny" a z Veronesovy „Svatby v Káni"; nejsou to kopie v běžném smyslu slova, jsou to velmi osobní překlady.

SOUTĚŽ.

Výbor spolku pro zbudování pomníku M. J. Husovi v Táboře vypisuje na podání návrhů pro zřízení tohoto pomníku soutěž, za následujících podmínek: 1. Konkurs jest anonymní, omezený na umělce národnosti české. 2. Pomník proveden budiž: socha z hořického pískovce, spodek z jemnozrné žuly; náplní bronzových možno použít umělci s ohledem na celkový náklad pomníku, který se stanoví maximálním obnosem K 6000. 3. Návrhy provedené v 1:8 skutečné velikosti zaslány buďtež v sádře lité. K modelu přiložena budiž perspektivní skiza pomníku zakreslená do pohledu na místě pomníku (park novoměstský), který výborem spolku konkurujícím bude dodán. Současně přiložen budiž rozpočet s udáním cen. 4. Lhůta dodací končí dnem 15. června 1906 o 6. hodině večerní a pouze takové návrhy vzaty budou v úvahu, které v tuto dobu na místě výborem k tomu určeném budou úplně sestaveny odevzdány. Návrhy buďte výboru spolku zaslány. 5. Porota sestává z odboru umělecko-technického, stanoveného výborem spolku, a ze 2 sochařů a to jednoho ze sdružení umělců Mánes a druhého z Jednoty umělců výtvarných. 6. Jen ty projekty vezme porota v úvahu, které vyhovují konkurenčním podmínkám. 7. Porota udělí ceny absolutní většinou hlasů, nejdéle v době 4 neděl od ukončení soutěže a musí přiřknouti veškeré níže uvedené ceny návrhům, jež uzná za relativně nejlepší a umělecky cenné. Protokol o usnešení poroty bude uveřejněn v českých listech. 8. Ceny stanoví se tři: I. cena, zadání a provedení pomníku, (v případě, že by k provedení pomníku dle I. ceny z jakékoliv příčiny nedošlo, obdrží autor I. cenu v obnosu 5% nákladu K 300), II. cena K 250, III. cena K 150. 9. Veškery návrhy pomníku budou po dobu Husovy výstavy o letošních prázdninách veřejně vystaveny. 10. Návrhy

cenami poctěné přejdou v majetek spolku. Duševní majetek zůstává však vyhrazen autoru. 11. Právo reprodukování cenou poctěných návrhů ať fotografií neb tiskem atd. vyhražuje si výbor spolku pro zbudování pomníku Husova v Táboře. 12. Návrhy buďtež opatřeny heslem aneb značkou, a budiž přiložena zapečetěná obálka stejným heslem opatřená, s autorovou adressou.

FORUM.

Pan K. B. Mádl v „Národních Listech“ ze 14. ledna vytýká nám „nervosnost“ a „nenávistné invektivy“ a mluví pohrdavě o literárních heroltech, „kteří hltavě vyhlížejí po každé sensaci nejnovějšího data“ a „radostně upírají titul umělce“ někomu, koho nedávno ještě prohlašovali za genia. Nervosními nás p. Mádl neučiní — odpovíme mu klidně a věcně.

Kdyby byl p. Mádl poctivým čtenářem a referentem a ne divadelním intrikánem, musil by věděti: 1. že ani Julius Meier-Graefe sám neupírá titulu umělce Böcklinovi — naopak: jmenuje řadu děl jeho, hlavně z mládí, která prohlašuje za celá a dokonalá, harmonická díla malířská a umělecká; odpor jeho jde proti populárním dílům Böcklinova věku pozdějšího; 2. že F. X. Šalda, autor studie o knize Meier-Graefově, neztotožňuje se ve všem s kritickým stanoviskem Graefovým a přiznává výslovně, že kritika Meier-Graefova jest pravděpodobně místy úzká nebo po případě i v detailech pochybená; těžiště a vlastní význam knihy vidí v její diagnose německé umělecké nekultury; 3. že v celé studii Šaldově není žádné stopy po radosti z toho, že se vystupuje s pochybami o geniálním významu Böcklinově — naopak, lítost a stesk z doby, v níž jsou možna tak těžká a zásadná nedorozumění; 4. že není rozporu mezi dnešní studií o Böcklinovské otázce a — básní Turgeněvovou, která byla otištěna ve „Volných Směrech“ před pěti lety krátce po smrti Böcklinově: báseň Turgeněvova neoceňuje nijak přece uměleckou hodnotu díla Böcklinova — nehledíc ani k tomu, že ruka, která vložila tehdy do „V. Směrů“ onu báseň, není totožnou s rukou, která nyní napsala studii o Böcklinovské otázce.

Nenapadá nám zde hájit díla Meier-Graefova proti mádlovské sotise. Pan Mádl jest pán nad jiné pružný a učelivý — jenže vždy na cizí útraty. Vždycky na konec „recipoval“ za pět let člověka, kterému nerozuměl nebo jemuž spílal před pěti lety. V prvním všeobecném pobouření nad novotářem vyl p. Mádl chytře s vlky, aby později potichu a nepozorovaně přešel na jeho stranu a kořistil z jeho objevů. Nemusí být člověk zrovna prorokem, abych mohl tvrditi, že této tiché a problematické satisfakce dostane se za několik let i Meier-Graefovi . . .

O něco dál staví p. Mádl proti nám „nervosním“ a „rámusovým“ — „tichou a spolehlivou energii pracovníků“, do jichž skupiny řadí i sama sebe. Nuže, jest třeba říci zcela otevřeně, že p. Mádl mezi ně nenáleží, že žádným spolehlivým pracovníkem vědeckým není. Podjal se před lety sepsání velikého díla historického, všeobecných dějin výtvarných, a utekl zbaběle od prvních začátků; nenaplniv ani desetiny díla, nechal je rozpracované nakladateli a kterémukoli laskavému pokračovateli... To jest „spolehlivá energie pracovníka“, jíž se máme učit od p. Mádla? A div, že podobně nedopadlo to s monografií o Mánesovi. Poslední sešit dal na sebe čekat dlouhé, dlouhé měsíce a když vyšel, nepřinesl, co přinésti měl: vlastní kritickou syntésu, charakteristiku díla Manesova, charakteristiku umělce, jeho vývojový význam v českém malířství, postavení mezi minulostí a budoucností, jeho smysl v národní psychologii. Tento vlastní kritický úkol si p. Mádl odpustil. Dokončil v posledním sešitě s nouzí jen životopis, neboť celé dílo bylo psáno s ledabylostí od sešitu k sešitu, bez jednotného architektonického plánu a bez jakékoli kritické methody, a je proto (přes to že je dovedeno do smrti umělcovy) nedokončené, necelé, neúměrné. Takový jest p. Mádl vědecký pracovník, tak spolehlivé energie! Nikoliv, na tento čestný titul p. Mádl nároků nemá; p. Mádl jest jen žurnalistický kritik a referent, žurnalistický článkář se vší náhodností, kolísavostí a . . . nervosností, jíž přináší tento pojem.

Nemáme dnes místa na dokreslení portrétu p. Mádlova, ale vrátíme se k němu a to co nejdříve. Doufáme, že nám k tomu poskytne pan Mádl sám zase brzy ženerosně příležitost.



N. K. ROERICH
■ BOJ. ■



N. K. ROERICH. NÁVRH PRO MAJOLIKOVÝ VLYS. ■

NIKOLAJ KONSTANTINOVIČ ROERICH.

KRITICKÁ GLOSSA K JEHO VÝSTAVĚ.

Výstava děl mladého ruského mistra Nikolaje Konstantinoviče Roericha, jež hostí nyní náš pavilon na úpatí Kinské, má dvojí zásluhu: jednak předvádí nám bezesporně silnou malířskou potenci, umělce určité výše a typických, široce rozkřídlených snah, jednak vyvolává diskussi o řadě otázek z psychologie tvorby a z rozvojové logiky výtvarného umění.

Roerich nespokojuje se totiž tím, čím bývá ve svých chvílích tak plně a šťastně: malířem temperamentní síly a úhrnné, až trochu brutální vise — vedle malíře jest v něm i badatel-archaeolog, učenec spisovatel a conférencier, umělecký theoretik filosofující a bojující programmově za obrodu moderního ruského malířství, za jeho znárodnění. Tedy vedle umělce, opojeného a uneseného plností a milostí chvíle, i duch zápasný a myslivý, applikující, vykořisťující, organisující. Nenapadá mně viděti v tom nedostatek nebo vadu; naopak: tato programmová kvalita sama o sobě činí mně jej sympatickým. Myslím, že doba tak zv. umělecké n a i v n o s t i, to jest nemyslivosti a vegetativného neuvědomění, jak o ní blouzní starší německá estetika, přešla a ne na škodu umění, nýbrž naopak. Stává se nám den ze dne jasnějším, že řemeslná hotovost a pokojná soběstačnost v umění, měla-li svoje výhody, zvláště pro talenty určité organisace a určitého rázu, měla i svá nebezpečí, a to nebezpečí ne nepatrná. A cítíme dnes velmi jasně, že uvědomiti si svoje sklony a systematisovati je i myšlenkově, domysliti je v soustavu a v programm, v methodu, ovládnouti je jako nástroj k určitému theoretickému cíli, nemusí vždy znamenati seslabení a podrytí uměleckých instinktů a sil. Často — a u duchů zdravých a silných pravidlem — znamená to naopak jejich plné rozvití, učlenění, vykořistění.

Ovšem na druhé straně zase nesmí se bráti pouhý programm již za d í l o samo, chtění a koncept za umělecké n a p l n ě n í. Intence, programm má v umění kladný význam jen potud, pokud je v díle cele ztráven a přehodnocen, pokud se vtělil v umělecké dílo, pokud mu dodal síly a vášně, nervu a dechu, bojovné krásy a zbrojné záře — pokud se s t a l t ě l e m a s i c e š ť a s t n ý m, h a r m o n i c k ý m u m ě l e c k ý m t ě l e m. Kde zůstal neztráven, kde nesplynul harmonicky s dílem, nerozměnil se v ně beze zlomků, tam naopak překáží a ochromuje, tam jest elementem dissonančně ochuzujícím, tam znamená uměleckou ztrátu. Obraz malovaný s dalekosáhlou theoretickou intencí může býti stejně špatný jako



N. K. ROERICH.
ČARODĚJNÍCI.

obraz malovaný naprosto bez ní, v úplné prostoduchosti a bezelstnosti rozumové, a může býti po případě i horší — právě pro tuto vnějškovou násilnost; horší vnitřní dissonancí a necelou zlomkovitostí.

S tohoto stanoviska jest první povinností těchto řádků vyjmouti z výstavy skupinu děl, která dobývají pozorovatele na ráz, prvním útokem svojí křepkou celostí a jež se hodnotí beze zlomků v umělecký dojem: první povinností naší budiž vyhledati silného, nervního a útočného malíře a pokloniti se jeho silnému i jemnému vidu, vášnivým láskám jeho oka a neselhávající hotovosti jeho ruky. Jsou to předem jeho nádherné staroruské architektury, jsou to některé krajinné impresse, které si zasluhují plně této elože: zde ukazuje se Roerich velikou a hotovou malířskou potencí, horkou malířskou organisací, která stačí kouzlu nejprchavější chvíle, opojení náladového zrakového svátku.

Jeho staroruské architektury, jakoby zvětralé nebo k pádu podryté, a jinde zase jakoby hořící v barbarsky malebné zbroji, potažené patinou věků, jsou viděny a cítěny ryze malířským smyslem a stavěny ryze malířskou logikou: jsou to ne topografické dokumenty, ne historické illustrace, ale obrazy, varianty na daná themata, dobásňující a přebásňující svoje sujety. Jsou to nejen kusy veliké hotovosti ruky, virtuosní šířky, ale nejčastěji i obrazové básně chytající stesk a melancholickou záři minulosti, odkrývající zvláštní tragiku starých kulturních zdiv, duši věcí, „lacrymas rerum“, jak říkali romantikové. Sem tam prohlédá snad jakási brutálnost virtuosity, ale jinde čistě malířské subtilnosti, čistá něha a láska oka umlčují naše pochyby: tak ku příkladu delikátní, diskretní harmonie, v něž ladí Roerich zeleň trávy nebo zeleň nebe s patinou starých plechových bání a stříšek nebo různé odstíny



NIK. KONST. ROERICH. ▪ STUDIE K FRESCE „ANDĚLSKÝ POKLAD".

jejich zeleně mezi sebou. Mutatis mutandis dá se totéž říci o řadě jeho studií a impressí krajinných; v některých převládá útočná přímost a široký virtuosní přednes, v jiných šťastná něha a dojatá sváteční citovost oka zření až duševního. Několik kresebných studií ukazuje, jak bystře a intelligentně proniká a ovládá Roerich i tvárnou logiku a skladbu jazyka, jímž improvisuje svoje barevné náladové básně.

Pochyby pronikají hlasitěji teprve při některých číslech ze skupiny sujetů archaeologických, historických a praehistorických, legendárně epických a bohatýrských. Virtuosita přichází tu místy ke slovu s vnějškovou brutálností, jíž nedrží rovnováhu vnitřní, vlastně tvůrčí bohatství tvárhého názoru a citu. Někde vychází Roerich na lov za dekorativností dosti vnějškovou a ukazuje zevšeobecňující formuli, jíž pracuje, příliš vtíravě: prozrazuje se tu, že jest to formule odvozená a ne vykořistěný vlastní tvůrčí čin. Pravím výslovně: někde. Jsou i v této skupině čísla, kde nepřekročil mezí, jež mu ukládá jeho vlastní tvůrčí síla tvárná, čísla většinou menších rozměrů, jež dovedl zcela zaplniti teplou gracií a jemně vytříbeným, bohatým vkusem — tak, abych jmenoval několik, kouzelná báseň-legenda indická o Devassari, nebo epickým nervem cítěná a široce stylisovaná „Dračí dcera" nebo konečně barevná féerie rudých plachet, pokřtěná „Výpravou Vladimírovou na Cherson". I některé z větších olejů Roerichových sem spadajících, tak ku příkladu „Starodávné město", jsou plně a ryze malířsky cítěny a bohaty vlastní výtvarnou tepnou. Jinde bývá však Roerich chudší, a všechen vkus, který mu slouží opravdu spolehlivě, všechna virtuosní hotovost, také nikdy neselhávající, nemohou přenésti přes nedostatek vlastního výtvarného tvůrčího fondu a

činu — naopak: dávají jej cítiti tím bolestněji. Velikorysá dekorativnost, za níž směřuje Roerich, působí často při vší virtuosní brilantnosti jaksi kulisově a divadelně: chybí zde často vlastní jadrnost a hutnost malířské tvorby.

Dekorativnost! Jaké nedorozumění moderního umění, jaké heslo nedomyšlené a nedocítěné, málo promyšlené moderní výtvarnou kritikou! A kolik prostředního zboží pluje dnes pod touto vlajkou a jest uctíváno a pozdravováno jen proto, že pluje pod ní! Roerichovo dílo není sice nikterak prostřední, ale přes to zavdává podnět ke kritickému nedorozumění: vidí se tvůrčí čin již tam, kde jde o pouhou parafrasi, o aplikaci stylové formule šťastně objevené a vycítěné, stylové formule mrtvé výtvarné kultury, o to, čemu říkají Francouzi velmi přesně a přiléhavě une divulgation, užití, vykořistění, zpřístupnění cizího výtvarného principu, cizího tvůrčího činu a tajemství.

Postavte se před malířské dílo Rembrandtovo, Halsovo, Goyovo, před Velazquezovy „Las meninas“, před Manetův „Skleník“, před Degasův některý motiv z tanců operních — a jistě necharakterisujete dojem, který ve vás budí, slovem dekorativnosti. Vzrušují a vybuřují vás na to příliš, jsou příliš hutné a jadrné, aby se daly zavříti do této formulky. Leží k tomu příliš málo na povrchu. Jsou-li v některém z nich dekorativné elementy, jest to jen akcidens. Nedá se tu mluviti o dekorativné formuli — ale ovšem jest tu rytmická zákonnost, která nese vnitřně dílo. Někteří mistři jako Ingres, Puvis de Chavannes, Gauguin uvědomili si ji více než druzí, akcentovali ji, orientovali k ní vědomě a programmově svoje dílo. Ti jsou dekoratéry ve vlastním tvůrčím smyslu slova, z rytmické plnosti lyrické nebo epické duše, z něhy a harmonie duše, z eurytmie duše. Užívá-li se téhož slova na označenou díla ku příkladu Besnardova, jest to nedorozumění a zneužití terminu: Besnardovi schází vlastní prvořadý umělecký čin, jest jen vytěžitelem a vykořistitelem uměleckých činů jiných, větších mistrů impressionismu, divulgateur, který cizí umělecký princip a čin aplikuje.

A v podobném poměru k staré výtvarné kultuře byzantinsko-ruské, k jejímu plošnému a prostorovému umění, jest asi Roerich. Pracuje formulí odvozenou z ní logickou dedukcí, parafrasuje a překládá, docifuje snad a domýšlí snad i v detailech něco — ale jeho tvárný jazyk není zde jeho vlastním dílem, nejvnitrnějším nástrojem jeho duše. Vlastním majetkem jeho jest zde jen odvaha a šířka virtuosní hotovosti, jen přesnost logické myšlenky. Nemá toho rytmického překypujícího bohatství vnitřního, té vnitřní zvučící tvárné plnosti, která sama se dekorativně vylévá a prochvívá a nese dílo, jak jest tomu třebas u Puvise de Chavannes.

Nade vše jasné a patrné jest to v nejrozměrnějším díle Roerichově, v jeho skizze ku fresce Andělský poklad. Roerich překládá tu v malířství princip starého umění plošného a prostorného, parafrasuje stará skla a staré mosaiky, napodobí chladný a tvrdý lesk jejich kamení, kombinuje ze starých zlomků nový obraz. Není pochyby, že podnik takový žádá mnohých a vzácných předností jak od ruky a oka malířova, tak od jeho logické kázně a methodického vcítění a vžití se. A člověk může se zde zcela upřímně poklonit veliké virtuositě Roerichově spojené s velikou kázní, vypočítavé rozvaze při široké útočnosti, malířské kuchyni, která dodá barvu takové resistence a takového minerálního lesku, jaká tvoří peří andělských křídel, i neselhávající síle a hotovosti ruky, která ji dovede tak šťastně a účinně umístit — ale to všecko jsou přednosti spíše vnějškové a hmotné než vlastně tvůrčí a vniterné. Vedle tohoto Roericha vypadá snad mnohý Puvis de Chavannes nebo Gauguin skromně a chudě — tomu, kdo neumí vycítit vnitřní něhu a štěstí zvučící jimi a vylévající se z nich požehnanou milostí výtvarnou.

Takovéto umění, není pochyby, dovede imponovati, dovede oslniti — ale ne svojí zásluhou: stojí celé na plecích velikého, tisíciletého obra, veliké staré výtvarné kultury. Není pochyby, že tato stará výtvarná kultura vládla velikými a svého druhu jedinečnými, nenahraditelnými dojmy; podrobovala si duši lidskou hudbou jedinečně silných, velebných akkordů. Není také pochyby, že mnoho z ní dá se přenést s velikou, neselhávající účinností do dneška, že lze ji prodloužiti, žíti z ní, mysliti jí a v ní, pracovati v ní a z ní. Ale není také pochyby, že ti, kdož z ní takto žijí — třebas umělci veliké virtuosity, velikého vkusu i veliké logické kázně jako Roerich — netvoří vlastních uměleckých činů stavících novou vývojovou řadu.

F. X. ŠALDA.



NIK. KONST. ROERICH
DEVASSARI A PTÁCI.
(INDICKÁ LEGENDA.)



N. K. ROERICH.
■ MODLY. ■



NIK. KONST. ROERICH. ZÁPAS ALEXANDRA NĚVSKÉHO S JARLEM BIRGEREM. ▪

Z LISTŮ A POZNÁMEK PAULA GAUGUINA.

(DOKONČENÍ.)

[Následující řádky věnovány jsou ještě Vincentovi van Gogh.]

PŘED TÍM. — V zimě 86. — Začíná padat sníh, zima jest tu; odpouštím vám příkrov, jest to prostě sníh. Chudáci trpí: často majetníci domů toho nechápou.

Nuže, tohoto prosincového dne, v ulici Lepic našeho dobrého města Pařížského, chodci spěchají více než obyčejně, prosti touhy toulati se. Mezi nimi zimomřivec, podivný ve svojí výzdobě, spěchá na vnější boulevard. Kozí kůže jej objímá, čepice s kožíškem — nepochybně králičina — ryšavý vous jest zježen. Patrně honák dobytka.

Nebuďte pozorovateli polovičními a přes to že mrzne, nejděte svojí cestou, aniž jste si pečlivě všimli bílé a harmonické ruky, modrého oka, tak jasného, tak dětského. Je to ubohý tulák, zajisté.

Jmenuje se Vincent van Gogh.

Spěšně vstupuje k prodavači divošských šípů, starého železa a laciných olejových obrazů.

Ubohý umělče! Dal jsi částku své duše do malby tohoto plátna, jež neseš prodat.

Jest to zátišíčko — růžovi ráčci na růžovém papíře.

— Můžete mně dát za toto plátno trochu peněz a pomoci mi zaplatit činži?

— Můj bože, příteli, s odběratelstvem jest to den ze dne horší, žádají ode mne lacino Millety; a pak, víte, dodává kupec, vaše malba není právě veselá. Renaissance jest dnes na boulevardu. Konečně říká se, že máte talent, a chci pro vás něco udělat. Nuže, zde jest sto sous.

A kulatý peníz zazvonil na prkně. Van Gogh vzal bez reptání peníz, poděkoval kupci a vyšel. Pracně stoupal vzhůru do ulice Lepic: a když došel ke svému bytu, ubohá „propuštěná ze Svatého Lazara“ usmívá se na malíře, toužíc po jeho klient-



NIK. KONST. ROERICH.
BRÁNA MONASTÝRU.

ství. Krásná bílá ruka vysunula se zpod paleta: Van Gogh byl čtenářem, pomyslil na nevěstku Elisu a jeho pětifrank stal se majetkem nešťastnice. Prudce, jako by se styděl za svoji dobročinnost, utekl, s prázdným žaludkem.

POTOM. — Přijde den a vidím jej, jakoby již byl přišel. Vcházím do sálu číslo 9 do Domu dražebního: dražební kommissař prodává sbírku obrazů.

— 400 franků Růžoví ráčci . . ., 450 . . . 500 . . . Ale, pánové, to stojí za víc . . . Nikdo nic neříká? Přiklepnuti, Růžoví ráčci od Vincenta van Gogh.

*

[Ještě několik poznámek o některých současných umělcích.]

Kritiky bolesti tišící.

Na stezkách sbíhavých venkovské figury, myšlenkově nicotné, hledají cokoli.

To by mohlo být od Pissarra.

Na mořském břehu studně: několik pařížských figur, drapované a pestře strakaté pruhy, žíznivé ctižádostí nepochybně, hledají v této vyschlé studni vodu, která by jich mohla napojiti. Celek, confetti.

To by mohlo býti od Signaca.

Krásné barvy, aniž toho tušíš, jsou zde a tušíš je za závojem, který zatáhla cudnost. Zúrodněny láskou, dívenky vyvolávají něhu, ruce jímají a láskají. Bez váhání pravím, že jest to od Carrièrea.

Cézanne. Čistitelka záchodů, víno za čtyři groše, dům oběšenců.

Nemožno popsati. Udělejte lépe, jděte se na ně podívat.

Na ovocné misce zralé hrozny přečnívají okraj; na ubruse jablka zelená a jablka broskvově červená se snoubí. Bílé barvy jsou modré a modré jsou bílé.

Zatracený malíř, tenhle Cézanne.

Se soudruhem, který se stal slavným, zkříží se na Pont des Arts.

— Hej! Cézanne! Kam jdeš?

— Jak vidíš, jdu na Montmartre a ty, do Institutu.

Carolus Duran stěžuje si na impressionisty, na jejich paletu: „Je to tak prosté!“ praví. „Hleďte Velazqueza: bílá, černá . . .“

Tak prosté že jest to, bílé a černé Velazquezovy?

Rád slýchám tyto lidi. V těch strašných dnech, kdy člověk myslí, že není k ničemu, kdy zahazuje štětec — vzpomeň si na ně, naděje rodí se znova.

*

[Z listu psaného v dubnu 1903 Gauguinem, několik dní před smrtí, Charlesu Moriceovi.]

Jsem na zemi, ale ne posud přemožen. Ind, který se usmívá na mučení, je-li pře-



N.K. ROERICH.
▪ UGLIČ. ▪

možen? Mýlil jsi se jednoho dne, řekl-li jsi, že nemám pravdu, pokládám-li se za divocha. Jsem divochem. A civilisovaní to tuší: neboť v mém díle není ničeho, co by mohlo svésti s pravé cesty, ne-li toto bezděčné divošství. Proto jest nenapodobitelné. Dílo člověkovo jest vysvětlením člověka. Odtud dvojí druh krásy: jedna, která vyplývá z instinktu, a druhá, která by přicházela ze studia. Zajisté kombinace krásy obojí, s modifikacemi, které přivodí, způsobuje veliké bohatství, velmi složité... Veliké vědění Rafaelovo mne nemate a nebrání mně ani chvilku, abych necítil, neviděl a nechápal jeho prvořadý živel, jímž jest instinkt krásy. Rafael narodil se krásným. Všecko ostatní u něho jsou jen modifikace. Podstupujeme v umění velmi dlouhou dobu bloudění způsobeného fysikou, chemií, mechanikou a studiem přírody. Umělci ztrativší všecko ze svého divošství, nemajíce již instinktu, mohlo by se říci obraznosti, zatoulali se na všecky stezky, aby nalezli plodivé elementy, jež neměli sílu stvořiti. Vystupují jen v neseřaděném davu, cítíce se bázlivými, jakoby ztracenými, jakmile jsou sami. Proto nesmí se raditi všem k samotě, neboť jest nutno míti sílu, aby ji člověk nesl, aby působil *sám*. — Všecko, čemu jsem se naučil od druhých, mně překáželo. Mohu tedy říci: Nikdo mne ničemu nenaučil. Jest pravda, že vím tak málo! Ale dávám přednost té troše, která jest ode mne. A kdo ví, jest-li ta nepatrnost, vykořistěná jinými, nestane se velikostí? Kolik věků, aby se stvořilo zdání hnutí!

*

[Několik úryvků z rukopisu zaslaného De Montfreidovi z Atuany v září 1902.]

. . . Zná-li Giotto perspektivu? A zná-li ji, proč jí neužívá?

Tážeme se, proč Infantka Velazquezova má jen umělá ramena a proč hlava netrčí nad ně jako rukojeť — a že to působí dobře; kdežto hlava Bonnatova trčí nad opravdivými rameny a působí to špatně.

. . . Uměti kresliti neznamená kresliti dobře. Pozorujme tuto pověstnou vědu kresby; ale jest to věda, kterou znají všichni, kdož dosáhli Římské ceny, ano i ti, kdož vyšli ze soutěže jen tak posledními; věda, jíž všichni bez výjimky naučili se v několika létech jako dobří berani vedení pastýřem Cabanelem. Věda, jíž naučí se snadno, bez námahy . . .

Vyšed odtud Besnard zná měsíční svit a zpívá jej ještě dosti lehce. Na počátku zpíval jej bílou a pálenou siennskou, později jako dobrý pes, který větří odkud jde vítr, řekl si, že impressionismus dělaný



NIK. KONST. RÖRICH. VÝPRAVA SV. VLADIMÍRA NA CHERSON

člověkem, který umí kreslit, byl by něčím zázračným. A měsíčný svit prošel všemi škálami barvířovými.

Jakýsi duchaplný malíř, jemuž hovořili o Besnardovi, jako by jej chtěli zastrašit, řekl: „Ale ano, Besnard jest nádherný pták, ale proč létá jen našimi křídly?"

. . . Malíř, který nikdy neuměl kresliti, ale který kreslí dobře, jest Renoir . . . U Renoira nic není na místě: nehledejte linie, není jí; jakoby magií pěkná barevná skvrna, hladící světlo mluví dostatečně Na tvářích jako na broskvi lehké chmýří chvěje se oživeno větříkem lásky, který vypravuje uším svoji hudbu. Chtěl bys kousnouti do třešně, která vyjadřuje ústa, a skrze úsměv perlí se malý bílý a ostrý zoubek . . .

. . . Pozorujete-li umění Pissarrovo v jeho celku přes jeho kolísání, naleznete v něm nadobyčejnou uměleckou vůli, která se nikdy nezapře, ale také ještě podstatně intuitivné umění krásné rasy. Budiž stoh sena sebe vzdálenější tam dole na svahu, Pissarro dovede se namáhati, obejíti jej, vyšetřiti jej.

Patřil na všecky malíře, pravíte! — proč pak ne? Všichni malíři patřili také na něho, ale zapírají jej. Byl jedním z mých mistrů a nezapírám ho.

- — -- — - -

Odtud ta sentence vždycky pronášená: Delacroix jest velký kolorista, ale nezná kreslit.

Souběžně s ním Ingres, muž tvrdošíjné vůle, cítě také nesouvislost podobné řeči, jal se zcela prostě sestavovati logický a krásný jazyk pro svoji potřebu, jedno oko upřeno na Řecko a druhé na přírodu. Poněvadž u Ingresa kresba byla linií, lidé povšimli si méně změny. Toto hnutí bylo však významné. Nikdo ho nepochopil kolem něho, ani jeho žák Flandrin, který mluvil vždycky jen volapükem a který právě proto byl dokonce pokládán za Mistra, kdežto Ingres byl odstaven do poslední řady, aby se dnes vrátil v nové záři.

Mezi Ingresem a Cimabuem jsou styčné body: mezi jinými směšnost, krásná směšnost, což vede k výroku: není nic, co se více podobá mazanině jako arcidílo — a vice versa.

Panny Cimabuovy následkem této směšnosti jsou blíže tomu fenomenu, jenž se stal dogmatem (Ježíš zplozený z panny a Sv. Ducha), než kterákoli jiná panna běžně panenská . . . Neboť zde právě kresba přináší odstíny jdoucí od možného k nemožnému. Bůh, bozi jsou zděláni k obrazu lidskému: budiž! Ale jest při tom ještě jiná věc vnitřně a ne vnějškově.

Rámě, říkával Ingres v zuřivosti svým žákům, není želví štít. Anatomie jest stará známost, ale ne přítelkyně.

Přes svůj oficielní ráz Ingres byl jistě nejvíce nepochopen ze svojí doby: snad proto dokonce byl oficielním. Lidé neviděli revolucionáře, stavitele, který v něm byl — proto právě nebyl následován ve Škole. — Ingres zemřel a byl pravděpodobně špatně zahrabán, neboť jest dnes dokonce vzhůru, ne již jako člověk oficielní, nýbrž jako někdo mimo všecku oficielnost. Nemohl býti člověkem majorit.

Přel. F. X. ŠALDA.



NIKOLAJ K. ROERICH.
SLOVANÉ NA DNĚPRU.



N. K ROERICH.
DRAČÍ DCERA.

RŮŽENA SVOBODOVÁ.

MĚSTO V RŮŽÍCH.

(POKRAČOVÁNÍ.)

Manžel probděl noc v stálém uvažování. Události ho překvapily a přesvědčili o tom, čím si on, fatalista, už dávno byl jist, že není uniknutí, ani pomoci od osudu. Byl pokořen a poklesl na mysli.

Když zdřímnul, zdálo se mu, že jede se ženou na otevřeném voze, na breaku jakémsi, za ohromné bouře, která se kupí kolem nich. Všechny strašné údery ze zlatého nebe, jež se bez ustání rozevíralo, padaly na jejich vůz, všechny blesky činili si je cílem, avšak oni nejenom nepozbývali vědomí, ale pozorovali úžasná světla nebeská, krvavé světelné rány v oblacích klidnýma neoslněnýma očima.

„Chtěl jsem tě poprosit, abys nepósovala Děpoldovi, ale rozmyslil jsem se. Jdi, člověk neujde svému neštěstí!"

„I já přemýšlela. Neujasnila jsem včera ani tobě, ani sobě, co mne přinutilo ke svolení. Každý člověk velikých cílů má míti na svém dvoře studnu, ze které vystupuje občas trpký prorok a vmete mu do tváře všechny slabosti a hříchy, kterých se dopustil na svém poslání. Jen rek snese pohled do strašné tváře svého Jana Křtitele, jenom hrdina, neukolébaný lyrismem a sladkým a slabošským hýčkáním přátel, dovede jej vyslechnouti a odejíti do čistého vzduchu od pokažených, přeslazených pramenů. A Děpold včera vystoupil na mém dvoře z cisterny. Toužím po tomto utrpení ze sebetrýzně, po utrpení z možného znovuzrození. Na mých slovech, gestech, na mém nábytku a věcech vyrostl mech. Jak jsem se za sebe styděla včera! Jenom uplakaný, vyhýčkaný slaboch nesnese výhružné tváře."

Manžel dovedl paní Kateřinu do zámeckého atelieru.

Děpold pružný a silný v gestu jako člověk, který prošel světem, pohyboval se s výraznou a ostře raženou jistotou společenskou. Každý jeho krok byla sama

krásná určitost člověka, kterého nebezpečné bouře mořské a mory indické odnaučily sentimentalitě a přeceňování malinké lidské bytosti.

Podal jim pevně a podivuhodně výrazně ruku jako člověk, který má ke každému určitý vztah, pohybující se mezi pýchou, úctou a přesností.

„Jak pěkně podáváte ruku," řekla mu paní. „Nechci si vás tím ulichotit, ale nikdo toho zde téměř neumí."

Manžel pobyl v atelieru půl hodiny při mlčelivé práci Děpoldově, ale protože byl státním úředníkem a musil odjeti na komisi, řekl si: „Není pomoci leč u Boha nejvyššího," poručil ženu Allahovi a odejel.

Dokavad byl s nimi, zlé vášně ležely kdesi hluboko, téměř nezrozeny.

Sotva že zapadly za ním dveře, ve vzduchu cosi zavřelo mstivým varem, zavířilo pekelným vírem, zasyčelo hadím sykotem.

Oběma cosi srdce rozervalo, na prsa se kamenem položilo. Nenávist nebo láska, ale cosi ohromujícího zatmělo jim svět.

Kateřina se snažila neprozraditi svůj uchvátaný dech. Děpold však si pomohl ze své tísně tím, že se zasmál vypěstovaným, studeným, rozryvným smíchem.

Promluvil, potřásaje hlavou, hlasem, který se snažil urážet všemi hranami tvrdého přízvuku:

„Kdyby někdo věděl, že jsme se znávali v mládí, že jsme se líbávali v pustém museu, že jsme omdlévali v slibech nerozlučné lásky, že jsme si pili ze rtů přísahy neporušitelné věrnosti, věr—no—sti opakuji, mohl by se domnívat, že maluji svatou Kateřinu k vaší poctě. Jsou snad tak naivní lidé! Je však třeba, abyste toho nikdy nemyslila vy!"

Kateřina vydychla zadržujíc náhlou odpověď.

„Myslím totiž," pokračoval Děpold, „že by bylo směšné a hloupé malovat na oltáře baronských hrobek celou tu řadu žen, která mi prošla náručí. Nevyprošovali by si toho ani ubozí baroni, aby jim svítily do snů!"

„Měl jste tak dlouhou řadu lásek?" zeptala se paní, podkládajíc nervně hlavu snědýma rukama, utopenýma v bílém muselinu.

„Jaké měkké stíny má váš rukáv!" řekl nedbale malíř a přešel beze všeho: „Ptala jste se na lásky? Ne, těch nebylo vůbec. Řekl jsem jenom: ženy, které mi prošly náručí. Hnusí se mi slovo láska!"

„Snad i to je slovo estétů?" namítla paní Kateřina. „Poučte mne! Přišla jsem proto k vám, abych uslyšela pravdu!"

„Nenávidím slovo láska," opakoval podrážděně a umíněně Děpold. „Připomíná mi jiné, které následuje po něm, to jest zmar! Myslíval jsem v mládí, vždyť víte jak jsme bývali naivní, láska že je stejný pojem se slovem věčnost, ale teď nic mi tak nepřipomíná nicotu života, smrt, konec, jako slovo láska. Cítím nějaké otřesení celou bytostí, uvědomím-li si hluboce jasným pohledem hrůzu zmaru, ne zmaru a ošklivosti hmoty, ale všeho křehkého, nezemského, nejjemnějších a nejintensivnějších chvil opojení a rozzáření. Dnes láska znamená mi totéž jako ryzí pojem marnosti, světla, které uhaslo dechem koncertní síně v noci, ve tmě, ve které marně hledáte tóny užaslé a úžas vzbuzující, jež tam zněly a vzrušovaly před několika hodinami. Neměla jste je pronášet, straší mne to. Není lásky, není-li totožná s pojmem věčnosti, nemiloval jsem nikdy nikoho a mluvím-li o minulosti, myslím pouze na ženy, které jsem líbal. Dnes tu a zítra jinou, žádnou druhé cennější!"

Smál se, ačkoli nebylo čemu, každou slabikou, kterou pronášel, jakoby povídal něco groteskního a příšerného.

„Nesmějte se, nesnesu toho smíchu, nepokořujte mne!"

„Neubližuji vám, paní Kateřino. Směju se, jak jsem se naučil smát. Zlý život utvořil můj smích. Není to mojí zásluhou, ani mojí vinou. Někdy mi to skřípe v duši, jakoby řetězy kohosi ke mně připoutaného ošklivě vrzaly. Mnozí se na mne provinili, mám tolik co splácet zlou nenávistí. Je to směšné, maluji-li při tom nanebevzetí svaté Kateřiny. A maluji-li svatou tak bídnou, tak proradnou, jako jste byla vy! Buďte tisíc let živa, paní Kateřino, ale ani jediný z vašich dní, ani jediná z vašich nocí nebuď pokojná. Ať lyšajové a černé mury noční vám oblétají a věnčí skráně, nechť po špičkách přecházejí kolem vašeho lůžka všechny od sebe samých nevykoupené, na polovinu upálené duše, nad vámi ať zvoní srdce nevydaných nenávistí. Ale to všechno je ještě příliš dekorativně myšleno. Přijdou horší věci. Nechť žijete životem nejpustším, to jest bez jediné vlastní myšlenky, nechť všechny věci na světě vám

zůstanou potupně střízlivé, ničím neposvěcené, ať všechny vaše vztahy mají nejnižší formy a nechť zahynou a uschnou jako trní bez růží vaše touhy...

Kateřina bílá jako peří, potácejíc se, povstala a pokročila.

„Odcházíte, paní Kateřino?"

„Odcházím a nepřijdu již!" pravila, vymotávajíc netrpělivě a umdleně krajku zachycenou za háček. Ruce se jí třásly, zuby o sebe narážely.

„Vy přijdete zase, musíte přijít! Chci, abyste přišla!"

Kateřina vyšla.

„S Bohem, nečekejte mne, nezdržujte se!" řekla mezi dveřmi jako by nacházela na prahu svoji jistotu. „Jenom vězte, že ujdu vašim kletbám!"

VI.

Druhého dne ráno vešla do malírny bledá jako vosk, s očima vpadlýma po probdělé noci, šeredná krasavice Kateřina.

Děpold, mstivé srdce, věděl, že je ztracena, věděl, že si přišla pro záhubu.

Založil ruce, zakýval hlavou a pohlédl na ni jako na otrokyni.

„Stýskalo se ti po mne, ze stesku přišlas, pyšná paní, černá krasavice. Nespala's! Můry a lyšajové tě oblétali, celou noc jsi o mně přemýšlela. Jaký jsem býval, jaký jsem nyní, srdce jak mi spustlo, sesurovělo, zhořelo a vyhaslo! Jak jsem tě přišel ztrestat, směšná estetko! Ke koflíčkům jsi srdce připoutala, rosičku z kalichů liliových pila, podzimními růžemi manšetky krášlila, všechny umělce za posluhy ochočila. Dobře, že jsi sliby zrušila, estetko. Hladem bych byl umřel ze tvé rosičky liliové! Hladem po černé skyvě bych se byl umořil."

Kateřina, nemocná, pokořená, zaprosila ho zoufalýma očima, sepjala bledé ruce němě k němu, když mluvil, ale jemu zalíbilo se probodati ji celou. Mluvil hořká, mstivá slova. Sypal je na ni jako záplavy jisker, vylétajících z pohněvaného ohně.

Kateřina klesla na židli, zakryla si tvář, zaplakala několik hořkých, pyšných slzí. Jak byla uražena a zašlapána! Jakým štítem pýchy a nepodrobení se ukrývala se celý život tato černá paní! Jak se vyvyšovala nade všechny, jak pohrdala všemi, kdož stáli nad ní. Jak se domýšlela, že se jí všichni staví v cestu, kterou hledala, v cestu k velikosti a k absolutnosti. A dnes přišla za neštěstím pokoření jako noční můry za plamenem milířů.

„Přišla jsem po druhé, po třetí přijdete vy!" promluvila.

„Přišla jsem si pro nové pokoření, a přišla jsem, protože bláhové srdce mé nemohlo se sprostiti malého světýlka naděje. Doufala jsem, jako všichni doufáme, v možnost vítězství jedné tisíciny krásy nad devíti sty devadesáti devíti tisícinami prokletí!"

Děpoldovy zlé, pokřivené rty se uklidnily, slova jeho sesmutněla a zvážněla.

„Víte vy, jaký uvláčený, usmýkaný život jsem vedl? Myslíval jsem často: ‚Nejdu životem, ale zahradou Getsemanskou, zahradou zrady.' Vy jste nečekala jako věrná milá, až se vrátím ze světa. Rostl jsem s vámi a myslíval, na jaký úžasný citlivý, souzvučný nástroj vypěstujeme svá srdce. Jak jsem věřil, že vy budete mým dílem a já vaším! V prvé chvíli bylo mi zoufalo k závratím nebytí, k výbuchům pomsty. Pak jsem se stišil do grimassy, mé rty se zkřivily, můj úsměv se stal hořkým pošklebkem. A umění! Nebylo věrnější vás. Patřilo mi po tu dobu, kdy jsem je tvořil. Maloval jsem obraz, smutek světa. Maloval jsem průvod milenců nad hrobem Hamletovým. Milenci kráčeli s festony květin v mladém slunci jarním. Těžko, trpce jsem si vysloužil nad hrobem tento průvod milenců. Vždyť, kdo ví, co jsou to milenci! Snad někdo věří, že jsou to bytosti krotké, bázlivé, podajné? Ale vždyť milenci jsou zpupní zbojníci zastižení láskou, jako nemocí. Než se mi podařilo sdružiti je, sesládnouti je v harmonii, aby ucítili takový jarní den současně, aby přes jejich rty přešla souzvučná píseň, než jsem našel ve svém srdci onen jásavý vzduch, který je koupal! A hle, na příští výstavě objevilo se deset obrazů s průvodem milenců. Kráčeli nad hrobem nějakých pobudů a kolem nich nebylo ani jara, ani písně, ani zlatého teplého vzduchu, ani bledých, plavě šedých základních tonů s fialovými, modrými a zelenými skvrnami barevnými, které jsem zladil a před nimiž jsem omdléval láskou. Nosili ve svých všedních dnech, co já miloval a choval jenom pro hody boží.

Ošumělo mé srdce, zhrozil jsem se toho, ale ošumělo. Není dnes mladé, není jasné, nezazvučí již nikdy jasnou písní."

Kateřina povstala ke své obraně jako pěvec na Wartburce. Její oči byly již bez slzí.



F. BÍLEK.
MOJŽÍŠ.

„Nyní vím, proč jsem přišla; děkuji vám za všecku upřímnost. Přišla jsem za nejstrašnější a nejosudnější chvílí svého života, která byla připravována po věky, snad jsem jenom pro ni byla zrozena.

I na mně jest, abych promluvila.

Obviňujete mne. Má vina spočívá jen v tom, že jsem nevěřila největší, šílenou a naivní, nesvětskou vírou tolik vašemu dlouhému, kolikaletému mlčení jako všem slovům lásky a slibů, která jste promluvil před ním. Odejel jste, nepsal jste a nepřicházel. Těšila jsem se na vás, doufala ve vás a žila sliby vašich příbuzných. Mé srdce se probouzelo ráno o minutu dříve nežli moje vědomí. Probouzelo se úžasem radosti, že vrátíte se již za rok, za měsíc, za týden. Ale všechny tyto lhůty přešly a vy jste nepřicházel. I počínala jsem těšiti se znova, doufati a počítati opakovaně. Ale vy jste opět nepřicházel. Mé srdce zemdlelo marným očekáváním. Jsem-li vinna, jsem vinna jenom tímto neštěstím mdloby, nachystané osudem ve chvílích, kdy jsme mu měli čeliti v plné zbroji. Všechny zlé rány potkávají nás jenom proto, že jsme v pravé chvíli nedovedli bdíti. Provdala jsem se za dobrého člověka a rozhodla se pro něho v několika dnech, neboť bylo to před jeho odjezdem a spěchal. Všechno se odehrálo v tak mdlobném víru, že dnes bych nedovedla ani vysledovati toho. Po léta bylo mé srdce plné doufání, ale za celou dobu viděla jsem vás ve snách jenom dvakrát. Od mého sňatku však, po celá léta den co den, k hrůze a úděsu, přicházel jste do mých snů jako trest, jako zoufání, jako nejsladší radost, přinášel jste mi výčitky, prokletí, květiny, políbení. Má jitra, chvíle, kdy srdce se probouzí, změnila se v předpeklí. Zase o minutu, dříve než se probudilo mé vědomí, mé srdce, jako strašlivý zvon, ohlašující zmar celému světu, zvolalo hrůzou ve dne nepředstavitelnou: ‚Neuvidíš ho již nikdy!‘

Náš dům byl stále lidem uzavřen jen proto, abyste tam nebyl omylem vpuštěn vy. Nevěděla jsem, že jste hrozil mému muži, myslila jsem, že žárlí na vzpomínku. Dnes je všemu konec. Byla bych mohla žíti dále život muky bez tohoto vysvětlení. Nemohu žíti vůbec po něm. Nevím, jakými signaly zkázy by mne budilo srdce v příštích dnech, nevím, jakými přízvuky hrůzy byly by okrášleny mé příští noci.“

Děpold řekl slovo přichystané od prvé chvíle, kdy promluvila:

„Odejděme spolu, Kateřino. Odejděme ihned, bez rozloučení!“

Ona, jakoby se byla naučila stokrát zodpovídat tuto otázku, okamžitě zakývala hlavou.

„Ne, já nikam už nepůjdu! Chtěla jsem poslechnouti vaše silné slovo, chtěla jsem snésti pohled do tváře hořkého proroka, zachvěti se v bystřině jeho řeči. Ale teď jsem pochopila, že Herodes se nemohl státi Janem a že bylo správné, umřel-li důsledně ve svých zlých vášních. Těžko trhati bytost z kořene. Mohla bych odtud odejíti ode všech a ode všeho. Na estétku se nesluší, aby utíkala, aby měla spěšná gesta, aby žila cosi náhodného, aby se potloukala světem!“ mluvila s úsměvem potopeným do bolesti. „Ale na estétku se nesluší ani, aby mluvila beztrestně slova, kterých měla zamlčeti!“

Baron vešel do malírny.

Děpold kreslil, paní seděla nepohnutě, ale mluvila:

„Nedovedu si mysliti svůj dům jinak než jako loď okrášlenou plachtami šarlatovými a věnci růžovými a sebe plující v ní. Nedovedu si mysliti, že bych žila jinak nežli ve svých komnatách, vyložených celým svým slavným dědictvím!“

Děpold se zase smál.

Jeho nepříjemný smích zhyzdil vrásčité líce k starému šklebu.

„Nepřestáváte se hubiti vzájemně?“ zeptal se zdvořile baron.

„Přelhal jsem vás!“ řekl zlobně Děpold, když baron odešel. „Nepsal jsem vám úmyslně po celá léta, nemyslil jsem na vás nikdy!“

„Podvedla jsem vás,“ zřetelně odlišujíc každé slovo pravila Kateřina. „Vzala jsem si svého muže z největší lásky. Nikdy jsem jiného nemilovala!“

Baron přivedl manžela panina.

Děpold se chvílemi nesnesitelně chechtal.

Kateřina měla oči zavřené a hlavu nehybně opřenou na opěradle, jako skutečná v náručí andělském k nebesům vznášená světice. Jenom kolem rtů chvílemi přelétlo zachvění neovládatelné.

Manžel dohlížel na karton a zamlouval zdvořile Děpoldův smích.

Obraz byl ku podivu něžný, malovaný na pozadí jemně blankytné oblohy, krášlený barvami od růžově plavých, přes patinově zelené až k hlubokým tónům koží.

Andělové s křehkými kolínky a lokýtky něžně vyzvedli světici z temného sarko-



FRANT. BÍLEK.
■ POMNÍK NA HŘBITOVĚ V CHÝNOVĚ. ■



■ FRANT. ŠIMON. ■
ULICE V LONDÝNĚ.
(PŮVODNÍ LEPT.)



■ FR. ŠIMON. ■ ST. GERMAINE V PAŘÍŽI. ■

fágu a opatrně, lehounce vznášeli ji k jasnému otevřenému nebi, tak pozorně, že ani neprocitla, ani očí neotevřela, že ani kroužek ze svítícího zlata se neposunul nad její temnou hlavou.

Z hluboce vyvěrajících pramenů něhy byl malován tento obraz. Ale s největší láskou byla kreslena hlava a tvář světičina. Tajemstvím lásky okrášlil její mladé, milované, nelíbané rty, nádechem radosti z vykoupení od života pokryl její něžné líce, radostnou záři utkanou z ticha věčnosti položil na její bledá, hluboce semknutá víčka, průsvitná jako lístky bledé růže.

Do jaké bolesti se zjednodušil autor gitan, černých vášní!

Konečně byl hotov.

Nemohl podržeti déle svůj model. Musil se rozloučiti. Poslední půl hodiny se ani nesmál.

Jeho tvář byla stále napjatější.

Políbil horkými rty vychladlou ruku Kateřininu, když se s ní loučil.

Řekla mu tiše, úmyslně bezbarvě:

„S bohem!“

Nikdo ho nepozval, aby k nim přišel, ani pán ani paní.

Odešli. Odešli spolů. Pohádkář s estétkou.

(Příště dokončení.)

MILOŠ JIRÁNEK.

DOJMY A POTULKY.

(DVA MUŽI.) Příliš zřídka nahodí se dnes malíři vzácné štěstí zahlédnout nahého člověka v nestřežené chvíli. Je to přirozeno, slušní lidé se nesvlékají u veřejné cesty, ale je to neštěstí pro všechny. Kdyby se nám častěji dostalo viděti nahou přírodu bezprostředně, nikoli prostředím obrazu a výkladem knihy, jistě by nám očistila a zbystřila smysly, a nesnesli bychom pak tolik převlečeného, životu vzdáleného umění z třetí ruky, kolik ho trpíme dnes: obrazů, kde malíř viděl svůj předmět mediem nejúspěšnějších pláten poslední jarní výstavy, knih, které psali lidé slepí pro všechno, co není tištěno literami, architektury, která je odpadkem odpadků — a zhnusil a znemožnil by se nám snad život, kde zvyky, předsudky a konvence omotaly nás na tolik, že chtějíce do předu narážíme na vlákna, bavlnu, na kalné skleněné stěny, ale skoro nikdy o nahý svět nahým čelem, a kdybychom si je měli rozbít do krvava.

Rozumí se, nemyslím tu jen úzce malířsky na rozkoš nahého těla sálajícího ještě nevyprchalým teplem a rozechvělého nezvyklým pocitem volnosti ve vzduchu, který ssaje všemi pory — myslím i na stejně nádherné divadlo celého člověka, který se projeví tak jak je, buď že jeho bytost je příliš svá a silná, než by snesla kostym a posu, nebo že vám osud a náhoda dopřály setkání ve chvíli, kdy náhlý náraz nebo nátlak už nesnesitelný vyvolal výbuch, který roztrhne tmu a osvětlí hloubky.

*

Znal jsem tak sedláka, starého pána. Vysoký, statný, s královskou hlavou. Nebyl, čemu se říká vynikající člověk. Neměl zvláštního ducha, také vzdělání měl pramálo, četl sotva co jiného než úvodní články svého denníku, a to byly Národní Listy; rozuměl dobře jen polnímu hospodářství, a přece prohospodařil celý svůj statek; nedokázal vůbec nic slavného, ba sotva co positivního v dlouhém dost životě, ale neviděl jsem nikdy nikoho, kdo by byl tolik vážil celým svým zjevem a prostou existencí. Byl silný jak příroda a měl mnoho z její klidné dobroty. Znal jsem ho na výměnku. Měl rád malé děti, zralé ovoce a zpěvné ptáky; znal všechna hnízda v okolí. Měl velkou ovocnou zahradu, v té byla bouda, kde spával od jara do podzimu. Z ní díval se celé hodiny v spletenou směsici stromů, bujných zákrsků, které sám sázel před lety. Zralé vodnaté slívy tam žloutly mezi větvemi a plné hrozny se nalívaly a kmitaly mezi širokými dlaněmi révy; vosy bzučely kol broskví a na moruších, když tam sedával za zlatých dnů babího léta a vážil s obdivem vybrané plody ve své masité ruce. Chodíval jsem s ním do polí, a nebylo nic krásnějšího než cítiti ho těsně po svém boku a vložiti ruku na jeho věrnou šíji.

V řece u jeho vesnice bylo nehluboké místo se rvavě proudící vodou; tam jsme se někdy koupali oba, opírali se celým tělem proudu s opojným pocitem zdraví a radosti v hučící pěně; on se zvedal mocný a pevný v tom víru, vodní bůh, vládl bez námahy řekou i proudem, jeho dlouhé vousy splývaly mokré na mohutné tělo starého siláka a jeho dobré modré oči smály se na svět.

Chtěl jsem malovati jeho podobiznu a nenašel jsem jiné pozadí pro jeho hlavu než hluboké nebe.

*



FRANT. ŠIMON.
PŘED ZRCADLEM.

A stalo se po letech na slovenských horách, že jsem zas potkal celého muže. Setkali jsme se poprvé náhodou v krčmě, kde hráli cigáni, a na první pohled jsme si vyznali lásku; snad jsme byli trochu opilí. Byl starý okolo šedesáti můj uječek (dovolil mi, abych mu tak říkal). Handloval s dobytkem za doby mládí a pochodil za obchodem celou uherskou Horní zem; teď mu nohy už neslouží, zůstává doma a jeho dlouhé ženské vlasy jsou celé stříbrné. Ale pronajal si v celém revíru právo hledat lanýže, má cvičené psy k tomu a vyleze za nimi ještě i na Hradisko, a našel si v lesích místo, kam ho má jednou pochovat jeho syn Pavel.

Můj uječek nastřádal životní moudrost a mnoho zkušeností; a jednou mi vyprávěl, jak poprvé uviděl krásu. Byl mladý hoch, docela mladý, snad sedmnácti let; vedl s druhými dobytek z Uher na moravskou stranu a tuším pašovali, byla snad ještě celní hranice tenkrát. A on šel napřed a tiše, jakousi stinnou stezkou, jaké



FRANT. ŠIMON.
STUDIE AKTU.

jdou po volnějším boku Javořiny od Staré Turé. A v lese při cestě šlapaly tři sestry, tři mladé Slovačky, hlínu na cihly; bylo červnové parno a nikoho široko v lese, — bylo nedělní ráno — a špinavá hlína postříká báby, i když se podkasají hezky vysoko; tak holky shodily všecko, co na sobě měly — a neznám malíře, který kdy shrnul tolik životní krásy na svoje plátno, co jí vyčaroval můj starý uječek několika slovy, když líčil ten les se světly a stíny, tři nahé ženy při práci a svůj strnulý úžas, když spatřil poprvé, co je na světě krásy. — Ale vzadu se ozvaly těžké kroky dobytka v chrastí, děvčata vzkřikla . . a na cestě nezbylo nic než světlé kruhy, jež kreslil oslněný zrak na bláto i hlínu.

*

(PO KONCERTĚ, KDE HRÁLI BEETHOVENA.) Jsem-li v čem úplně nevědomým, je to jistě hudba; rozumím jí ještě míň než mathematice, ale podléhal jsem jí za to vždy ohromně. Dětsky, nekriticky dával jsem se jí vodit z nálady do nálady jako nějaký uličník z Hammeln, když hrál krysař na svou píšťalku.

Bývala doba, kdy jsem se opíjel muzikou cigánskou. Byl jsem poprvé v Uhrách, palnější slunce, širší život byly mi nové, a čardáš byl všeho refrenem. A bylo tam několik nocí . . .

Zamokli jsme jednou v hoře na mýtině, celá výletní společnost; pokud široké větve nepropouštěly kapky, snášeli jsme nepohodu vzdorovitě i s humorem; ale když déšť houstnul, nezbyl než úprk na nejbližší kopanici, v náladě pramizerné. Ale byli s námi cigáni: vyklidila se tedy honem větší jizba a se zpěvem a tancem se vrátila i veselost, bujná a neúmorná, jaká je jenom tam doma. Dost pozdě na noc, když přestal padat déšť, rozprchly se naše dámy na tři strany světa, a zbylo nás už jen osm za dubovým stolem v rohu jizby, s kmitavým plaménkem u stropu — nás osm a cigáni v protějším koutě. A v tu chvíli, kdy jsme tak zůstali bez žen, jen mezi sebou, s únavou tance a hlučné zábavy ve všech údech, zvedla se u všech ta mužská noční veselost, kterou jsem tam míval tak rád, nekřiklavá, diskretní, divná, s něčím až bolestně intensivním: takový přepych marné životní síly. Sedíme, ruce vzepřeny o stůl, tělo napjaté, oči svítí a všechny nervy se chvějou pod smyčcem primáše. A teď také oni, po celodenních placených tanečních kouscích a čárdaších, hrají už skoro jen pro sebe a hrají zcela jinak ty písničky, které přec všichni tak dobře známe.

Nejedná se už o peníze — ostatně leží beztak Balážův klobouk na stole mezi námi, sami jsme mu ho strhli s hlavy a vyprázdnili do něho všechno, co se dalo ještě shledat po kapsách — jde snad už jen o to, co cítíme společně všichni, my s nimi stejně. Lajko mi sedí naproti, hlavu má zvrácenou docela na zad, obličej bledý — je to jeho čardáš, co teď přimista spustil.

A Baláž to ví — tichými kroky se blíží ze svého kouta, housle pod bradou, až k němu, až docela k němu — celá banda se pohnula za ním a stojí teď frontou tři kroky od nás, kontráš, basista týčí se v řadě, tma za nimi roste jich stínem a z něho zní cymbál, en sourdine víří doprovod ku lkavé melodii, kterou pláče primista se svojích houslí do ucha posluchači. Jsme asi bledí všichni jak Lajko Pauliny, třeba lampa barvila červeně, srdce se svírá úzkostí při těch lkajících tonech — v tom strašném tichu, které náhle připravilo všechny o hlas i o dech — k zalknutí! — kdyby se cigán nesmiloval a neskočil šíleným trhnutím smyčce do frišky: dupot a jásot a forte div nestrhá struny a cymbál třeští zběsilým vírem paliček na kovových strunách . . . Jsme všichni opilí a Baláž dělá s námi, co se mu zlíbí . . .

Lajko umřel, a tenhle kus mého života odešel s ním, nebudu ho už žít s jiným — a ostatně dnes bych už nedovolil na sobě hrát Balážovi. Ale když jsem poslouchal dnes večer Beethovena, starý dojem se vrátil. On jediný z umělé hudby je mi silný dost, aby tak schvátil srdce i hlavu, a oč čistěji a líp, než dovedlo kdysi ono animalní opojení. Se země zvedne, rozhoupá srdce do svého taktu a zastaví je svou pausou, — všechno vysvětlí, ke všemu dá síly, a život je vždy snadný a krásný, zní-li s podia Jeho allegro. Ach, a jak by se vítězně žilo, kdyby vždy v pochybné chvíli se ozval do ucha On, neviditelný primáš, motivem svojí Deváté!

*

(DOJEM Z NEDÁVNA.) Bylo to v pondělí 6. listopadu. V sobotu večer sekala policie do lidu v Lazarské ulici, v neděli byla řež v Havířské ulici a na Příkopech. Praha se rozchvělá třásla, a vzduchem

létla slova nachově rudá, po kterých se až v očích tmělo: barikády, revoluce! A v pondělí 6. listopadu byl takový divný den, zdál se těhotný hrůzou.

Vyšli jsme na večer o páté z domu a po krátkém váhání, nemáme-li zaměřit na Příkopy nebo na Václavské, dali jsme se přece zas obvyklou cestou: přes lávku na Malou Stranu, Chotkovými sady nahoru, a pak zadem kol Lumbových zahrad, na Nový Svět. Šli jsme dva, volně, beze slov tiše. Hradčany byly zaklety ve svůj klid jako kdykoli jindy, ale působil divně ten obvyklý klid na příchozí z Prahy. Divná čtvrt města: odumřela už tak docela našemu životu, že se jí nic z toho netkne, co zachvívá námi tam dole? Hrad, ach, ten je prázdný, cizí jsou životu paláce, kasárny, nemocnice, a na Novém Světě žije jen zapomenutá, k zemi stlačená bída. Býval jsem v létě na Loretě vždy ke čtvrté odpolední a vídal jsem denní průvod sešlých, ubohých postav, jak putoval do kostelíčka na požehnání: co jsou těm naše dnešní zájmy a vášně? Krev teče tak zvolna!

Ale divně, divněji a příšerněji než jindy vyhlížela ta černá díra, která se otevře před vámi, když přijdete večer na hradby nad schody k Novému Světu: pár stupňů vidíte krajních u nohou, pak tma — v ní dvě lucerny dole na rohu skrčených domků, hluboko dole, — celé údolí temna, a za ním na druhé straně mohutný temný sarkofag: Černínské kasárny. Sešli jsme po schodech a uličkami pomalu vzhůru; taková divná ospalost lehá na víčka tou Hradčanskou cestou: pusto je před Loretou, sotva tři lidi jsme potkali až na Hradčanské náměstí, a nádvoří hradní, ta jsou v tu chvíli jen domácí pokoje portýrů z hradu a hostí z Vikárky, nehlučných lidí. —

Svatý Vít čněl do tmy nádherný, tajemný, velký. Gothika je přece pravá architektura noci; bohatá tajemstvím, v šeru ještě jako by rostla a zvedala ruce vzhůru. I novou přístavbu skrývalo vlídné noční šero, a jen její nejkrásnější, žel, pomíjející část ježila se v něm bohatě: lešení bylo hustý les, vysoký, temný, pavoučí.

Okolo sv. Jiří zase ta zakletá cesta; dvě babky s nůšemi jdou naproti, hovoří pomalá slova; v oknech kmitá tu a tam mírné domácké světlo. Jdem ku bráně ku starým zámeckým schodům — a brána je zavřena dneska: dva vojáci v plné zbroji na stráži. — Což dnes nemůžem projít? — Ne, přišel rozkaz ze zdola, prosím! Zavřít, nepustit nikoho! — Co dělat, vrátili jsme se — a ospalost zmizela s víček: což, děje se opravdu něco tam dole? Vstala a bije se Praha?

Jdeme zas okolo sv. Víta, rychle a nepozorně; jsme v prvním nádvoří, chceme na Nové Zámecké schody: zavřená vrata, na stráži dva vojáci v plné zbroji. Ale velká mříž na Hradčanské náměstí je posud otevřena, stráž přechází vedle. Prošli jsme a zahnuli v levo nad Nové zámecké schody. Praha ležela pod námi, šerá, tajemná, tichá.

To byla podivná chvíle . . ze tmy jen kmitala světla a neřekla zcela nic o tom, co děje, se dole. Stáli jsme nad velkým městem dva drobní lidé a sami, a ty schody dolů a ulice Malé Strany nás dělily od něho jako hradby a náspy. Má Praho! Kolikrát jsem se na tebe díval s tohoto místa, odkud jsi vždy jinak a vždycky krásná, kolikrát mluvila ke mně z Tvé záplavy kamenných věží a střech tvrdá řeč Minula, všech mužů, jichž prací jsi rostla a jichž životem dýcháš — nikdy jsi nebyla velká jak v tu podivnou chvíli tajemství, kdy se mi zdálo, že za tím závojem necitné noci zas jednou život bije Tvými ulicemi a teče krev — že se tam zvedáš za Myšlenku, po letech zase jednou!

KRONIKA.

VOLNÉ KAPITOLY O STARŠÍM UMĚNÍ. — II. GOYA.

M. J. - V pavillonu pod Kinského zahradou je právě vystaveno vedle prací Roerichových i něco leptů od Francisca Goyi y Lucientes z cyklů „Caprichos“ a „Desastres de la Guerra“. Nejsou to listy vynikající stkvělou technikou; kresba je často povrchní, leptání jednoduché, aquatinta málo využitá; věřím rád, co vypráví tradice, jak zběžně a primitivně si ji připravoval, stačil prý mu k tomu pytlíček s roztlučenou kalafunou, snad jen cíp kapesního šátku; opakuji, technicky stojí mnohý moderní lept vysoko nad těmito starými listy. Za to umělecky — mimo Rembrandta, čarodějného vládce tajemné říše — není nikoho, kdo by mohl konkurovati s tímto španělským rabiatem. Klinger je korrektnější, Rops je duchaplnější technikář, ale první je vedle Španěla jen suchý německý kantor a druhý jen vtipný kreslíř ženských aktů — oba jsou studení. Goyovi je lept jen a jen prostředkem, aby ulevil svému žáru, vře příliš mnoho vášně, vzteku, trpkosti i posměchu v jeho lebce a paleta i štětce jsou mu často pomalé instrumenty, třeba i ony se musily kmitat v jeho ruce zuřivě rychle a vždycky jako v záchvatu. Plotna měděná byla pohodlnější; stačilo poškrabat ji několika čarami a zatonovat pozadí aquatintou, byl-li nápad jen zběžný; barva nesváděla a bylo možno se hnáti jen za výrazností a stupňovati charakteristiku až do karikatury, podati essenci výrazu i formy, tu mimovolnou stylisaci, která plyne z péra při kreslení z paměti, a popřát volnosti všem horečným snům, které bily svými křídly i ve bdění o jeho skráně. Goya neznal nikdy zákonů ani míry a neukládal si reservu ani při oficielních portretech královské rodiny, ani při oltářních obrazech nebo freskách pro madridské chrámy. Velasquez je aristokrat, muž discipliny, který krotí svůj vlastní temperament železnou pěstí: Goya je vždycky bezuzdný, a dokonce už na měděných plotnách. V „Caprichos“ zachází nezřízeně s látkou i s výrazem; kreslí lidi nemožných anatomií a v nemožných posách, nestará se o terén ani o perspektivu; kreslí z paměti, ale nikoli schematicky, jako kreslívají obratní akademičtí kreslíři, v hladkých, v proporci i ve formě korrektních formulích, nýbrž jako zuřivý naturalista — pozorovatel, který prošel nejdivnějšími prostředími a žil s nejúžasnější chasou, a kterému se vybavuje při práci celá gallerie typů ze vzpomínek; civí na něho staří světáci, obskakují ho baby a pidimužíci, čarodějnice, kuplířky; mezi nimi se procházejí mladé holčičky, štíhlé a pružné jako Saharet, koketky na vysokých špalíčkách, nemožně vypjaté, s očima, pro které nevidíte ostatní obličej; některé sotva zahlídnete v kukli z mantilly, ale koketní a dráždivá je i špička nosíčku. Na jiných listech se zmítají zvířata, mezci a příšery, upíři a netopýři; čarodějnice letí na sabbat. Když kreslí Goya strašidla, zdá se, že portretuje, tak je věrohodný; všechno u něho žije tím nelidsky intensivním životem, jakým mohou žít jen larvy horečného mozku nebo homunculus z druhého dílu Fausta.

„Desastres“ vznikly o třináct let později; autor zachází tu s látkou realnější ještě suverenněji a umělec je ještě větší. Nic se nevyrovná dojmu těchto osmdesáti listů. Motivy jsou krajní, zvířecké zběsilosti; vraždy a popravy, mrtvoly, mrtvoly, stohy mrtvol, pohřby, mniši a žaláře, mučení a čtvrcení; nazí chlapi jsou naraženi na přihrocené pahýly stromů — a výraz jich obličeje! vojáci se chystají znásilnit ženy — jak pružně se vzpírá takové statné tělo!

na hromadě mrtvol stojí mladá žena a vypaluje ohromné dělo do prázdna — v obrysech je to docela monumentalní.

Jeho vojáci jsou chvílemi jen škatule v šatech, čáka a uniforma, za to jich oběti jsou jen sval a nerv; v pozadí jeho listů se choulí tma nebo hoří požáry. Goya zkresluje i tu, ale jako člověk, který má formu i pohyb v malíčku, a který se nemůže zdržovati podrobnostmi a korrekturami, protože ho unáší úžasné tempo jeho temperamentu; většina těch listů jako by měla za motto „presto". Jeho aquatinta je často hrubá nebo nedbalá, ale jaké barvy se to hemží v jejích temnotách! Je tu list Nada, Nic, se strašnou živou mrtvolou, a Pohřeb pravdy i její Vzkříšení, listy závěrečné; jaké zázračné světlo je po nich rozlito!

Je to zuřivé umění, zpité krví a vášní; je to surové, barbarské, nekultivované — ale dýše z něho divoký život vášnivé raçy, poslední tajemství slunce a Jihu, krutý genius Španělska!

LITERATURA.

JAN VETH: STREIFZÜGE EINES HOLLÄNDISCHEN MALERS IN DEUTSCHLAND. Knihovny vybraných spisovatelů uměleckých, sv. V. Stran 149. S obálkou Liebermannovou a několika reprodukcemi. Nákladem Bruna Cassirera v Berlíně 1905.

Soudy professionálů o jejich umění a jeho representantech mívají svoje zvláštní kouzlo a zvláštní vůni. Bývají to, předpokládajíc ovšem, že soudící professionál jest typickou figurou a výrazným tvůrcem, soudy karakteristické a karakterisující, vymezující posici svoji i cizí, soudy synthetické, soudy směrů, větrů, duchových stran a vojsk. Soudí-li takový veliký professionál a protagonista svého umění, mluví z něho umělecká rassa a krev, příslušenství k velikému duchovému typu, dramatická dynamika a vášeň, účast v dramatě uměleckého vývoje. Soudí s krajní rozhodností a určitostí: přitažlivostí nebo odpudivostí celé své bytosti, čímsi osudným a neúchylným jako jest chemická slučivost nebo planetárná praedestinace. Soud jeho vymezuje a vykrojuje, třídí a rozlučuje, dissociuje, co posud povrchní, neodstíněný a pohodlný časový tok sdružoval. Nebo naopak: hlásí se vášnivě k zjevům odděleným a odtrženým od něho ať časovou distancí, ať konvencí lidské logiky, váže se s nimi novými směry a seskupuje je novou logikou v nové vývojové rytmy. A neopíše-li a nevymezí-li i takový soud úplně svůj objekt, charakterisuje alespoň soudce: jeho nemožnosti, jeho nemyslitelnosti.

Jak významná a výmluvná jest ku příkladu kritika Michelangelova, která vytýká nedostatek kresby a vady kresby Titianovi! Jak to mluví za celé svazky odborné učenecké karakteristiky! A kolik říká tomu, kdo umí poslouchat, chladná averse Velasquezova k Rafaelovi a všem Florenťanům a jeho uctivá sympatie k Benátčanům, předem k Tintorettovi! Jak to seskupuje vývojové jednoty, jak roztřiďuje duchová vojska, jak hovoří o mysteriu vývojových toků! Jakou novou perspektivou stylisuje vývojové umělecké drama obdivné slovo Gauguinovo o Ingresovi nebo Degasovi! Jak nově jich oceňuje, v jakém novém seřetězení do minulosti i do budoucnosti! V jakém novém rytmickém kole tančí a krouží před námi zárodky a mízy života! Z hloubky jaké tmy a ve výši jakého jasu splétají se tu duchové ruce!

Mladý holandský malíř Jan Veth není ovšem z těchto héroů umění docela typicky vyhráněných, kteří proměnili všecku empirickou náhodu v zákonný plán a smysl a kteří nemohou svým ohnivým zrakem pohleděti na svět, aby ho nesoudili, nedělili, nebouřili, nevzrušovali — nebičovali na nové vývojové dráhy, nenutili k vydání temných důvodů a příčin jeho bytí. Není tvůrcem v absolutním smyslu slova, duchem, v němž sešla se celá strana světová, ať půlnoční, ať polední, a proměnila jej ve svůj hlas a ve svoji polnici. Místo a postavení jeho jest daleko skromnější: Jan Veth jest pouze dobrý holandský malíř, jemný a poctivý, svědomý umělec, syn národa, který jako málokterý druhý vypracoval si solidní malířskou tradici, množe ji pravidelným a klidným růstem, vykořisťujícím skoro methodicky nejbližší vývojové možnosti.

V tomto momentu jest dobrá polovina významu této jemné knihy: mladý holandský malíř-umělec, umělec kultury opravdu malířské, prochází německým uměním starým i novým — od obrazu Madonny v růžovém loubí od Stefana Lochnera v Kolíně n. Rýnem až do díla Böcklinova, Menzlova a Liebermannova — a v rozhodných chvílích dostává se ke slovu nejen jemný a kultivovaný psycholog umělecký, který se dovede vžíti a vcí-

titi v různé formy umělecké tvorby a v různý ráz tvůrčích duší, nýbrž i malířská rasa a kultura jeho — bytost typičtější a syntetičtější. A pak dostupuje i soudů charakternějších a kořennějších, kterými soudí samu rasu německého malířství. Takový soud a spíše již odsudek jest ku příkladu ve větě: „Neboť, buďtež její (německé školy) přednosti jakékoli, haraburdí historie, anekdoty a tendence příliš málo dovedla se vyvarovati“ (59). Sapienti sat. Zdvořilý host, jakým jest Jan Veth v Německu, stěží smí s větší určitostí říci, jak nehotové, problematické a od kořenů rozdvojené jest to, čemu se říká, s courtoisií, německá výtvarná kultura.

Takovýmto typickým soudem ryzí malířské kultury jest nesena jedna z nejcharakterističtějších statí knihy, Arnold Böcklin, která ve formě zdvořilé skepse ukazuje na necelost a neuměleckou barbarskost Böcklinovu, na nedostatek jeho vlastní umělecké tvárné a tvůrčí síly, již maskuje silácká mise-en-scène. Cítí v něm nebezpečí pro rozvoj německého umění, jest mu silou příliš polovičatou a churavou, aby mohla býti kulturním požehnáním. „Kde jeho vniternost jest chatrná, zapaluje bengálský oheň, a kde mu chybí plný, harmonický tón, začně vřeštěti nebo spokojuje se zvukem“. (64). A jinde mluví o dětinsky vyzývavém přehánění tohoto způsobu a o „operním vystupování s bubny a pozouny“.

Jak viděti, má Jan Veth pochopení pro to, v čem jsou nebezpečí německého rozvoje malířského, a má i odvahu vysloviti to. —

Několik studií z knihy jest věnováno umělcům neněmeckým a otázkám všeobecné výtvarné esthetiky.

Josefa Israelsa studuje Jan Veth se zvláštní láskou a podrobností; přirozeně: jest to jeden z hlavních obroditelů holandského malířství po době dlouhého úpadku. A zase zajímavý vývojový problém vnucuje se autorovi: poměr Israelsův k tradici a duchu starého klassického holandského umění. Veth upozorňuje správně, že Israels jest v tomto smyslu do jakési míry anomalií: maluje duchem i methodou neholandskou. Vyznačuje-li staré holandské malířství duch věcného podrobného pozorovatelství, duch, kterému říká Veth duch zátiší, má Israelsova malba cosi hudebního a rozplývavého. Pracovali-li staří Holanďané čistou a určitou, vyzkoušenou technikou, jasným a prostým přednesem, nelze o nejlepších pracích Israelsových říci, jak jsou malovány — skoro bez techniky, „jen nervosní schopností necvičené ruky: zfušovanou, soumračnou malbou a příkrými barevnými tahy, které způsobují roztodivnou směs ostrého reliefu a zatemňujícího zmatku; s měkkými nerozhodnostmi a momenty brutálně deroucí bezpečnosti, s širokými opisy a kousavými akcenty, s náhlými opakováními a často zase s nejraffinovanějším vrhem po dlouhém váhavém tápání. Kosmatost i hladkost, slizká lenivost i štíhlá hybnost, nečisté i počestné zkouzlují u Israelsa grandiosní hloubku životní v malířské řeči tak jemně cítěné a ohebné, jaké neznám snad žádné druhé“. Israels pracuje skoro na zdař bůh, s nebezpečími; cesta jeho vede přes hory, doly; nemá naprosto vědomé moudrosti a rozvahy, které říkají Francouzi science; jasnost zření a čistá optická a logická jeho důslednost jsou mu čímsi zcela cizím a nedojímají ho ani, setká-li se s nimi na nejdokonalejším obraze van der Meerově v haagském „Maurits-huisu“. Israels prodírá se tápavě, veden jen dětským instinktem, k mysteriu životnímu, k bolestnému dechu života, k nervovému fluidu, k pathosu pittoresknosti; stylová čistota a optická logika a kázeň, po nichž se snaží a jichž dosahuje nejlepší moderní malba evropská, jsou mu čímsi cizím a dalekým; jest nemalířským malířem, spíše básníkem a oduševňovatelem všeho každodenního, němého a osudného. Jest v mnohém směru anomalií ve své době; anomalie ta byla by umělecky podezřelou, kdyby nebylo v ní velikého tradičního rysu, který ji umělecky zachraňuje: smyslu pro celkovou harmonii, pro organičnost.

„Tato veliká cnost, stvořiti přede všemi věcmi organický celek, přešla, zdá se, ze starých na Israelsa, který přece tak docela jinak maluje. V této koncentraci, v tomto v sobě harmonickém, v tomto zrozeném z jediného pohledu, z jediného pohnutí musí se bezpečně poznati jeden z hlavních rysů umění Israelsova. Nic nemluví u něho jen pro sebe, nic neběží mimo, nic nehraje jiné úlohy než posilňovati celek. Každý detail obrazový narodil se z celku a nemá jiné úlohy, než nésti celek a dopomáhati mu k hlouběji žijícímu účinu

Dělá-li svoje figury silnější a silnější ve výraze, velkolepější a velkolepější v držení a vdechuje-li jim život intensivnější a intensivnější, nevypadají přece nikdy ze souvislosti, nýbrž malba dále rostoucí udržuje všecko pevně pohromadě v jednoduše silné stavbě liniové a barevné.“

Článek věnovaný litografiím Odilona Redona opisuje charakteristický a jedinečný svět velikého visionáře a platí tribut obdivu jeho umělecké ryzosti a poctivosti. Jemně cítí Veth, že Redonovi není nic více vzdáleno než „épater le bourgeois“, že umění toto jest dílem veliké něhy, hlubokého charakteru a hlubokého srdce, uměleckého intellektu krajně harmonického a na výsost čistého, který pracuje v ledovém pásu lidského ducha, v abstraktní zemi psychických entit, kde není deviací empirické náhody a kde linie kvete vnitřní ryzostí a čistotou.

„Ne že nám skytá věci podivné, dává kresbám Redonovým jich cenu, nýbrž to, že je tvoří s naivností, která se tlačí k hlubšímu tajemství obalem positivného ne skokem, nýbrž hmatem. Redon užívá tak odvážných effektů, tak barokního oděvu, že by u jiných vedly jen ke kusé rétorice, u něho však podržují nezneuznatelný výraz upřímnosti, takže nás přece nakonec mnohem méně udivuje než dojímá. — Nevidím nic dělaného ve vší této práci, žádnou svévoli a žádnou virtuositu, ale vážnou snahu, přiblížiti se se smyslem bezmála zbožným výrazu toho, co se mu vnitřně zjevilo.“

Příspěvky k malířské historii holandské jsou dvě další studie: Staří Holanďané v Staedelském ústavě a Albert Cuyp. Obojí práce jest sepředena z velmi jemné niti: z dlouhého a laskavého zahledění se do zamilovaných mistrů, z pohledů, které pronikají ke dnu a odhalují samu strukturu bytosti a charakteru. Zde dostává se plně k slovu Holanďan i malíř: znatel holandské půdy, holandských vod i holandské atmosféry, i milovník a znatel čistě malířských kvalit, řemeslné nebo technické stránky malířství. S pečlivou, dlouho prodlévající láskou jsou charakterisováni jednotliví malíři staroholandští a jejich díla, tak Aert van der Neer, Frans Hals, Jan Verspronck, van Aert de Geldern, Pieter de Hooch, van der Meer van Delft, Pieter Janssen. Zde mluví malíř, který cítí, zná a cení plně to, čemu se s nádechem opovržení v některých pseudoestetických kruzích říká technika a přes co filosofující pseudomudrci přecházejí jako přes něco vedlejšího, vnějšího, materialistického. Filosofie ta jest velmi krátkého zraku i dechu: to co se zahrnuje pod slovo technika, jest právě realisací a zhmotněním — uměleckého činu, vlastní tvůrčí a tvárné potence autorovy. Všecko od vedení štětce až po zharmonisování tónů jest jen znakovou řečí: mluví o nervových a duševních silách svého původce — jest jeho napsanou autobiografií v nejvyšším a vlastním smyslu slova. Všecko čeho jest třeba, jest jen umění, kterým ji dovedeš pochopit, vyložit, přečíst — vlastního umění kritického. Stati tyto učí, řekl bych, více než dívati se na mistry — učí zírati na ně, poněvadž učí tomuto nejvyššímu překladovému a interpretačnímu umění, jímž jest kritika: vyhledávání, vytušení paralelných a symbolicky doplňujících hodnot duševních.

F. X. ŠALDA.

*

V „Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts“ vyšel dobrý přehled dějin francouzského malířství v XIX. století, La Peinture française au XIXe siècle od Henryho Marcela, bývalého ředitele des Beaux-Arts. Pan Marcel jest kritik vkusu i doktrin dosti konservativních, ale přes to stojí za čtení; ačkoliv není úplný a vypouští jména pro moderní rozvoj umělecký svrchovaně důležitá — mám na mysli ku př. Cézannea — podává zase řadu jmén a charakterů uměleckých dosti zajímavých, jež obyčejně přecházejí němečtí historikové malířští. Text doprovází 125 reprodukcí dosti dobře volených. Svazek o 360 stranách jest velmi levný, stojí 3·50 fr. V téže knihovně podal před tím Paul Mantz Dějiny francouzské malby od stol. IX. do stol. XVI. a Olivier Merson staletí XVII. a XVIII.

Přehledem celého evropského hnutí výtvarně uměleckého (nejen malířského) chce býti Léonce Bénéditea L'Art au XIXe siècle (1800 až 1900). Autor chtěl „ne tak napsati chronologické vypravování faktů a okolností, proložené řadou životopisů a kritik, jako spíše vysvětliti formaci ideálu každé generace kolem určitých velikých individualit a uprostřed mravní atmosféry národních událostí tím, že vytkne svazky poutající všecky generace mezi sebou“. Pokus o tuto kritickou synthesu a filosofii uměleckých dějin nezdařil se však všude, často následkem faktu, že autor neovládá material, z něhož chtěl dedukovati zákony, jinde následkem pohledu ne dost

silného a zamlženého estétickým konvencionalismem.

*

Výborný výtvarný historik a kritik německý Julius Meier-Graefe vydal znamenitou monografii Corot und Courbet. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der modernen Malerei. Lipsko, nákladem „Inselu". Stran 230 s četnými reprodukcemi za 8 Mk. O knize přineseme co nejdříve obšírnější referát. Kniha jest jakýmsi doplňkem velikého díla Meier-Graefeova o Vývojových dějinách moderního umění. Zejména Courbet, daleko nedoceněný posud i ve Francii, jest zde vystižen v celém svém významu.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Louvru přibyly darem v poslední době dva portrety od Lawrence a jeden obraz Turnerův. Skutečně cenný je dle kritika Art et Décoration pouze jeden portret Lawrencův; druhý byl nešikovně renovován a pokažen, a krajina Turnerova, z posledních let jeho života, náleží prý mezi neúplné a nezdařené pokusy, ku kterým by se prý sám autor dnes sotva hlásil.

Lépe pochodila s Turnerem londýnská National Gallery; jejím sbírkám bylo vtěleno 15 obrazů mistrových nalezených ve skladištích galerie, vesměs věci považované již za ztracené.

*

V dubnu bude otevřena v École des Beaux Arts v Paříži posmrtná výstava portretů a obrazů Fantin-Latourových; obsáhlé jeho dílo lithografické jest vystaveno již nyní odděleně.

*

V Paříži ustavilo se komité, které chce postaviti bustu velikému sochaři francouzskému, Jeanu Bapt. Carpeauxovi.

*

Louvre získal Portrét pí de Calonne od Ricarda, který jest pokládán za jedno z arciděl mistrových. Paní de Calonne jest podána ze tří čtvrtí, jak sedí v křesle, jehož opěradlo má pohaslou růžovou barvu velmi delikátní v tónu, opřena a snící. Ráz tohoto díla, při vší svůdné rafinovanosti, jest jakási klidná harmoničnost a prostota přibližující je Fantin-Latourovi. Luxembourg chová studii podle téhož modelu. Dílo nyní získané, jež jest definitivním portrétem, musí býti tím vítanější Louvru, že zde byl posud tento hluboký a delikátní myslitel-malíř zastoupen pouze mužskými portréty, jako portrétem Paula de Musset, špatně zachovanými.

*

Londýnské National Gallery dostane se v nejbližší době vzácného obohacení slavným obrazem Velasquezovým Venuší se zrcadlem. Obraz tento byl po století v majetku pánů Morritů v Rokeby a bude zakoupen pro National Gallery společností National Art Collection Fund. O obraz tento ucházela se řada musei cizích, hlavně amerických, a také Louvre.

*

Americký milionář Ch. T. Yerkes, nedávno zemřelý, odkázal městu New Yorku svůj palác v páté avenui se všemi uměleckými díly, která obsahuje, ceněnými na tři mil. dollarů, a více než milion dollarů na udržování galerie a paláce. Z galerie vynikají hlavně čtyři díla Rembrandtova; dále obsahují sbírky Yerkesovy dvacettři orientální koberce jedinečné dokonalosti, vynikající prý nad podobné předměty ze sbírky šachovy v Persii a Britického musea.

*

Známý umělecký historik Luca Beltrami objevil prý v Ambrosianské bibliotéce v Miláně zajímavou kresbu Rafaelovu. Tento list, časem zčernalý a roztrhaný, zdá se mu býti studií k portrétu Bramantovu, jejž umělec umístil nedaleko figury Archimedovy na jedné fresce Vatikánské.

VÝSTAVY.

V Paříži soukromá výstava Intimistů poučuje šťastně o sklonech moderního malířství a o touhách, jimiž je neseno. Zátiší, nature morte ve vlastním smyslu slova, podání objektu pro něho samého s mistrností více méně hotovou, přestává zajímati. Značná část moderního umělectva chce podati předmět ve fysickém i mravním okolí, v němž žije, a chce nás učinit účastny svých myšlenek, s nimiž zaznamenává rozkošné pocity a odstíny tónů a duší. Suchá virtuosita à la Blaise Desgoffe nebo Vollon zde nepomůže; pozornost příliš zostřená ústí v inventárnost, jak tomu bývá u Tenného. Charles Guériri, Morisset, Etienne Moreau-Nélaton bývají s velikou něhou spravedliví k nejrůznějším lyrickým a emotivným kvalitám věcí i lidí. Vzácná umělecká osobnost Vuillardova podrobuje si bytosti jich prostředím. Několik opuštěných interieurů Mme Galtier-Boissièreové jest velmi šťastně cítěno. Květiny Arnošta Laurenta jsou malovány z jiného zorného úhlu, než bývalo tomu ku příkladu u impressionistů; jde ne tak o to, přivésti k platnosti malířsky vánoční pivoňky a růže, nýbrž vyvolati citové a lidské ovzduší, v němž se koupaly, a náladu, která doprovází pozorování delikátního oka.

*

V Berlíně 24. ledna byla otevřena za přítomnosti korunního prince německéko stoletá výstava umění německého. Výstava objímá

dobu mezi 1775 a 1875, aby jednak ukázala přechod umění XVIII. století ve styl klassický a jednak unikla estetickým a uměleckým sporům dneška. Více než dva tisíce maleb a velké množství kreseb vyplňují řadu sálů přizpůsobených pro ně v Nationalgalerii a v novém museu Bedřichově. O umělecké hodnotě výstavy a významu jejím pro historii německého výtvarného umění slíbil nám článeček p. Julius Meier-Graefe, v tomto případě dvakrát povolaný, neboť byl jedním z jejích strůjců.

*

Londýnská Royal Academy vystavuje tuto zimu řadu vzácných mistrů XVIII. a XIX. stol., vedle méně známých Reynoldsa, Gainsborougha, Turnera, Romneye a Hogartha, a pak tucet obrazů hollandských, mezi nimi velikého Franse Halsa, těžiště výstavy. Jest zastoupen Rodinou malířovou, která až posud unikala kritickému badání a jest přece z nejlepších ukázek jeho umění. Pět osob ve skutečné velikosti v krajině, v níž se ukazuje snad ruka van Goyenova, žije širokým a pokojným životem; z obrazu tryská veliká malířská verva a spontannost, která jest stupňována komposicí hovící chvíli a jejímu seskupení. Plukovník Warde, majetník tohoto nádherného díla, vystavuje také velkého Svatého Šebastiána z prvních let umělcových, také neznámého. Z děl anglických překvapuje ryze malířskou hodnotou Hogarth i ty, kteří jej dobře znají a cení.

*

V Berlíně 25. ledna v bývalém Redernském paláci byla otevřena výstava děl starého umění nalézajících se v soukromém majetku, uspořádaná spolkem Musea císaře Bedřicha. Byla vystavena jen díla, náležející členům spolku, obrazy ze všech škol, hlavně z hollandské XVII. stol. (Frans Hals), skulptura i umělecký průmysl.

*

Velmi pěkný umělecký zájem měl v Paříži Salon de l' Estampe originale, utvořený spojením Společnosti malířů-litografů a Společnosti francouzských malířů-ryjců. Mnohotvárná bohatost a křepká plnost, jakou ovládají svoje umění francouzští ryjci, jich snaha, obnoviti staré processy a nalézti nové výrazové soustavy, objevuje se tu ve skvělém světle. Jsou zastoupeni slavní mistři Bracquemond, Legros, Waltner; Lepère podává velmi šťastný soubor; Israels překvapuje. Z mladších jsou tu delikátní práce Louise Legranda, dřevoryty Paula Colina, masky Jacquesa Beltranda, lepty Daucheza, Béjota, Beurdeleye, litografie Léandrea a Belleroche. Původní ryjba ukazuje slovem velikou životnost neseslabenou mechanickými processy moderních vynálezů; neboť ona jediná spojuje tak těsně myšlenku a ruku, sen a jeho vtělení. K výstavě přidružila se i exposice litografického díla velkého moderního mistra Fantina-Latoura, který dovedl své vzácné sny hudební vyjádřiti tak kouzelně a tvárně plně a ryze.

Z ČASOPISŮ.

Ve „Frankfurter Zeitung“ uveřejnil p. Karel Longuet zajímavé vzpomínky na Leibla. Vyjímáme a překládáme z nich:

„Leiblovi byla malba účelem sama sobě. Maloval, poněvadž mu to dělalo potěšení, a hověl této vášni stejně jako svojí vášni pro lov. Jen ten porozumí zcela Leiblovu umění a zcela je ocení, kdo vychází z toho, že Leibl tvořil jako mistr, který — což zřídka bylo určeno člověku přírodou vyznamenanému — užíval svého eminentního nadání bez ohledu na vnější úspěch jedině a pouze, aby sám sebe uspokojil.“

„Leibl byl zcela proniknut tím, že uměleckým podáním vnějších věcí, které se jeví rozkošnými pozorujícímu umělci, vyčerpává se malířské umění. Uměleckým podáním musí se tu rozuměti každý způsob kresby a malby, který zrcadlí a na jiné přenáší požitek, jejž pocítil malíř při nazírání objektu. Viděl-li Leibl něco, co vyzvalo jeho umělecké instinkty, stanul u vytržení a rozplýval se zcela v lahodě, kterou mu prostředkovaly jeho oči.“

„Na počátku sedmdesátých let odhodil s nahnědlým základním tónem poslední zbytek šablony a oddával se, osvobozen od každého pouta, zcela nezfalšovanému požitku nazírání a podávání.“

„Leibl mluvíval málo o svém umění, zvláště poněvadž si byl vědom, že jest nemožností, podstatu malířství zpřístupniti někomu slovy. Byly-li v jeho přítomnosti pronášeny laické soudy o malířství, mlčel nebo zakázal si, byl-li mluvčí jeho bližším známým, podobnou zábavu krátkým: Přestaň, přestaň! Projevil-li někdy svoje názory o malířství, učinil to lapidárními slovy. Studium podle přírody a malování podle přírody, ale skutečné malování, takové bylo prosté naučení, které dával.“

„Pro vrstevníky-malíře, které cenil, měl nejživější zájem. Malířské kvality Böcklinovy necenil vysoko, tím výše stavěl však Menzela, který ostatně toto ocenění splácel. Ze starých mistrů uctíval Fransa Halsa, Rubensa, Velasqueza, dále Rembrandta tolik, že by byl rád kopíroval ten nebo onen jejich obraz. Přes svoji neobyčejnou zálibu pro klassické umění zajel si jen zřídka dvě hodiny po železnici z Aiblingu do Mnichova. Přišel-li tam při zvláštní příležitosti, jak tomu bylo ku příkladu v zimě 1889 po nepřítomnosti více než desetileté, platila první jeho

chůze staré Pinakothece, a když pak se zařícím okem přehlížel výtvory svých zamilovaných mistrů, především Rubensovy obrazy prostřední doby, cítil dvojnásobný požitek neporovnatelného znalectví, které mu dávalo vychutnati každou malířskou jemnost, a vědomí, že jest sám celým, velkým malířem, který může postaviti svoje obrazy vedle obrazů nejlepších."

„Když Leibl maloval známý obraz z kostela, naříkal kteréhosi večera, že nedokončil kterousi záhybovou partii na šatech děvčete a že proto musí celý kus malovati znova. Druhého dne shledal ku svému úžasu, že záhyby ležely právě tak jako den před tím. Děvče vzalo si jeho žalobu tak k srdci, že ztrávilo noc sedíc v kostele. Leibl maloval jen základními barvami a mísil si z nich všecky tóny. Dostal-li se při práci do ohně, vznikaly skoro s kouzelnickou rychlostí velké partie obrazu v nejnádhernějším propracování."

Vzpomínky potvrzují známou již smutnou pravdu, že do obrazů Leiblových bývalo často vmalováváno, zvláště do jeho pozadí. Tak malý člun v pozadí krajinném na obraze lovcově v Národní galerii Berlínské, který se nehodí naprosto ke způsobu Leiblovu, byl připojen ve Frankfurtě, kde bylo toto dílo Leiblovo nějaký čas ve sbírce soukromé.

*

V únorovém sešitu „Kunst und Künstler" upozorňuje Walter Stengel na zajímavou anglickou brožuru Day-Light, a recent discovery in the art of painting (Denní světlo, nejnovější objev v umění malířském) z r. 1817, z níž také větší část překládá. Autorem jejím jest zapomenutý dnes genrista Henry Richter, ctitel Kantův, který argumenty své čerpá také leckdy z něho. Brošura jest opravdu zajímava jako první správné vycítění a formulování problému plein-airového, souběžné s uměleckými činy Turnerovými a Constableovými; nedá se ostatně dokázati, že by se Richter byl znal nebo stýkal s těmito mistry. Stengel ukazuje pak, jak otázka zvolna uzrávala theoreticky i prakticky. Cituje Bouvierovu učebnici z r. 1827 a Balzacovu novellu „l'Oeuvre inconnue" (má státi správně: „Une chef-d'oeuvre inconnue"), která obsahuje mnoho smělých a hlubokých myšlenek o malířství, mnoho, co zní jako anticipace impressionismu. A v čtyřicátých letech XIX. stol. zaznamenává již Ford Madox Brown do svého denníku, že studuje modelly pro svoje historické obrazy ve světle slunečném.

V témže sešitě má velmi dobrou studii o litografiích P. Bonnardových Heilbut; článek jest doprovoděn řadou reprodukcí dle rozkošných illustrací k starému pastýřskému románu „Daphnis a Chloe", který jest ovšem Bonnardovi jen záminkou k velmi osobním fantasiím plným gracie a charmu, v nichž vyznívá travestován mnohý impuls současného výtvarného umění.

*

V prosincovém a v lednovém sešitě Deutsche Rundschau uveřejňuje Paul Meyerheim své vzpomínky na Menzela. Mnohé má ráz anekdotový, ale leccos jest zajímavo pro moderní historii výtvarnou. Tak zejmena místo jednající o poměru Meissonierovu k Menzelovi. Meissonier byl r. 1862 v Berlíně a viděl tu v atelieru Menzelově rozpracovaný obraz jeho Bedřich Veliký se svými generály před bitvou u Leuthen, obraz, jehož Menzel nikdy nedokončil. Meissonier byl prý okouzlen tímto dílem a vrátiv se do Paříže, začal malovati svůj známý obraz Návrat Napoleonův z Ruska, v němž prý vykořistil mnohé, nač udeřil první Menzel. — Vzpomínky Meyerheimovy vyjdou co nejdřív knižně s některými illustracemi.

FORUM.

V únorovém sešitě „Naší doby" dal se p. Laichter na choulostivé řemeslo: na jakousi recherche de la paternité v českých uměleckých věcech. Choulostivé řemeslo, dvojnásob choulostivé pro moralistu. Já prý jsem otcem českého dekadentismu a ovšem proto osobou velmi ubohou. Není to sice pravda, ale nehněval bych se, kdyby tomu tak bylo. Soudím totiž, že dekadenci bývají v pravdě nejblíže ti, kdož před slovem dekadence utíkají jako děti před kominíkem a kdo myslí, že stačí opakovat na každé stránce třikrát slovo zdraví a mravnost, aby člověk již tvořil zdravě a silně. Já alespoň chtěl bych být otcem snad všeho v Čechách — vyjma romány a kritiky p. Laichterovy. Kritika, která pracuje tak prázdnou a mělkou šablonou, jako je p. Laichterova „dekadence", zdravou a silnou není — a není vůbec ani kritikou. „Dekadence" jest zde stejným zaklínadlem, jako bylo a jest jiným „cizáctví", „kosmopolitismus", „nihilismus" atd.

Jedno mne však těší u p. Laichtera: že se zná implicite k paternitě žalostného programmu „Sbírky krásné literatury" a že hájí její filosofický nonsens „neměnitelných pojmů dobra, pravdy a krásy".

Zjednodušuje si však trochu příliš svůj úkol. Mluví pouze o neměnitelnosti krásy a „dokazuje" jen ji. První a nemálo obtížnou část svého úkolu zůstal nám dlužen: totiž dokázat, že se dá stotožňovat a stavět do stejné řady vedle sebe v umění dobro, pravda a krása; že pravdivé jest v umění krásné, že krásné v umění jest eo ipso mravné.

Ale obmezme se na krásu. Pan Laichter míní ušlechtile, že jest to věčná transcendentní hodnota. Budiž. Věřím tomu také. Ale opakuju: věřím. Jest to předmětem mojí víry nebo mé metafysické naděje — ale ne historického a empirického poznání. Nedá se to dokazovat, jak se o to pokouší p. Laichter, a jeho důkaz dopadl proto tak, jak by musil dopadnout, kdyby byl i p. Laichter tak silným myslitelem, jak jest v pravdě slabým: bídně, žalostně, křivě, směšně.

Prý člověk cítil vždy krásu hvězdnatého nebe, bouření moře atd. – „nejen dnes, ale i dávno*) tato krása byla, existovala". A člověk ji cítil prý ode „dávna" filosofickou reflexí jako projev zákonu a řádu. Tak chce dokazovat p. Laichter, že krása jest transcendentní hodnotou!

Ne, p. Laichtře, dokonce ne! Noc nebo moře esteticky cítí člověk teprve od nedávna, člověk vysoké kultury — primitivní člověk se jich jen bojí a děsí. Každá psychologie, každá anthropologie nebo kulturní historie vás o tom poučí.

Ne. Pokud sledujeme cítění a tvoření umělecké, nemůžeme nevidět, že jest podrobeno evoluci: trojice pravdy, krásy, dobra není sjednocena, nýbrž žalostně rozdělena a znesvářena. A stejně znesvářena jest i krása sama. Přijde styl renaissanční, a krásy a veleby gótiky nikdo necítí, nikdo nevidí — jest pro posměch a opovržení. A jak se dívá na Shakespeara XVIII. století? Cítí jeho krásu? Nebo naopak: jest jí netesaným, temným, nesmyslným barbarem? A pak zase vice versa: romantikové a Racine! A tak dále.

A právě proto, že jest představa krásy proměnliva a krása znesvářena s pravdou a dobrem, máme potřebí metafysické naděje o jejich totožnosti a transcendentní neměnnosti. Neboť jinak byla by naděje ta nepochopitelná, absurdní.

Ale právě ten, kdo v ni doufá nebo věří, nebude ji konfiskovat pro programmy a prospekty a nebude popírat rozvoj, který ji musí ospravedlnit a zdůvodnit! A nebude moci psáti ty kritické zaslepenosti, jaké píše p. Laichter.

A ad vocem „nové krásy". Pan Laichter prý v ni nevěří, pro něho jí není. Ale jak mohl pak napsat stránku před tím: „Dnešní malíř a příští malíř nechť ukáže nám v ženě něco víc než lepost, především i krásu její lidské rovnosti a důstojnosti, které si vydobývá a vydobude." Tedy jsou elementy krásy, jichž neznalo staré umění, jsou vztahy a poměry, jichž musí umění teprve získávat a učiti se zpracovávat! —

*) Velmi žertovné slovo při transcendentnosti.

Na konci svojí epištoly cituje p. Laichter proti mně jakýsi všeobecný výrok nějakého nejmenovaného pána, který odsoudil en bloc „dekadentní literaturu" a „dekadentní kritiku". Nevím, kdo to řekl a při které příležitosti — ale neřekl nic víc než hrubé podezření a urážku. A ohání-li se dnes touto cizí zbraní nejmenovaného člověka p. Laichter, dopouští se nepěkného zákeřnictví, poněvadž nikdo nemůže se bránit této všeobecné, nepraecisované obžalobě. Myslí-li p. L., že byl rozpor mezi mojí theorií a praxí — dobrá, ale pak prosím důkazy a ne všeobecné nezávazné urážky, vypůjčené nevím odkud a od koho!

* * *

Vedle spisovatele p. L. odpovídá mně i nakladatel p. L. Neporozuměl však tomu, co jsem mu vytknul a reaguje proto nesprávně. Nepřekáželo mně na něm, že vystupuje s programmem, s missí, s reformou — nýbrž se špatným programmem, se špatnou missí, se špatnou reformou. Volnosti p. L. umí se sice dovolávat, ale šetřiti jí u jiných neumí: ve své odpovědi upírá mně de facto volnost kritiky. V Čechách opravdu dělali značnou měrou literaturu nakladatelé (vyhlíží také podle toho) — proč by jí nemohl dělati p. Laichter? Ale tito nakladatelé podléhali a budou podléhati víc a víc, jak se bude rozvíjet literární kultura, soudům literární kritiky — a podléhat jí musí tím spíše nakladatel, který vystupuje s takovým aplombem a s takovou reformátorskou dekorací jako p. Laichter!

Výtka o přeceňování anglického románu nebyla adressována nakladateli p. L., nýbrž české literární kritice. P. L. uhýbá jí však tvrzením, že prý jen náhodou vydal na počátku anglický román. Tato náhoda rýmuje se sice špatně s jeho programmovostí, ale jinak nepochybuji o tom, že jest i mnoho, ach tuze mnoho prostředních románů francouzských a mnoho, ach mnoho místa pro ně v různých českých sbírkách!

Na konec diví se p. L., že jsem vystoupil proti němu až po třech měsících. Sám prý budu nejlépe vědět proč. Nuže, povím, co vím. Moje glossa byla napsána pro I. číslo V. Směrů, které mělo vyjít v říjnu, ale vyšlo až v lednu. Nuže, zde jsou ty tři měsíce, které znepokojují tolik p. Laichtera. Ale on má patrně pro ně jiný výklad; nevím jinak, co znamená jeho převtipně suggestivná nápověď. Nabídnul jsem mu snad knihu, jíž nepřijal? Stýkal jsem se s ním snad nějak a nepohodnul jsem se s ním? Nebo: co bylo mezi námi? P. Laichter bude tak laskav a poví mně to v příštím čísle „N. doby".

Když napovědět, tož také dopovědět!

Quidam (F. X. Šalda).



JÓŽA UPRKA.
PŘI OHNÍČKU.

RŮŽENA SVOBODOVÁ.

MĚSTO V RŮŽÍCH.

(DOKONČENÍ.)

VII.

Děpoldovi zbývalo provésti fresku v kapli. Pracoval tam celé dny, některé večery trávil s baronem, jiné věnoval psaní dlouhých listů, které posílal tajně po komorníkovi v plavém sukně, zabalené do starých krajek nebo brokátů kostelních, paní Kateřině, splácející mu je mlčením.

Baron, který se jí kořil a který ji navštěvoval, přinášel mu zprávy o její churavosti.

Poslední návštěvy jeho už nepřijala, poněvadž ulehla.

Posílal jí denně italské růže a dával se ptát po jejím zdraví.

Vzkazovala, že nemoc její nemá významu, že je to jenom vliv podzimních chladů.

Před samým odjezdem Děpoldovým přinesl komorník s pozdravem a poděkováním za růže baronovi list Děpoldovi.

Děpold jej uschoval do kapsy nečtěný, ale slova, která mluvil, mátla se a barva jeho tváře se měnila.

Vyšel do pusté bezlisté zahrady.

Stěny, stromy nyní nepokrytého zámku zářily v úžasných hnědých teplých a měkce rozlitých tónech jako na japonských dřevorytech. Ale v celé přírodě bylo prázdno a smutno a nebe modré, stmívající se zdálo se, že je bez tajemství a že pozbylo své tvořivé moci.

V dopise byl uschován tvrdý předmět.

Děpold ovládaje se, rozřízl pevně tvrdou obálku a vyňal z ní klíč.

Klíč byl obalen lístečkem, na kterém stálo:

„Zítra o čtvrté hodině, před západem slunce, přijďte ke mně a otevřte tímto klíčkem bílé dveře posledního pokoje. Potřetí a naposled je řada na Vás!“

O čtvrté hodině druhého dne Děpold vešel nezamčenými dveřmi do prázdného domu Kateřinina.

Ani na schodech, ani v pokojích nepotkal živé duše. Nepotkal muže s krásnými prsty a mandlovými nehty, kterými probírává dlouhé nitě zlatých vousů, nepotkal muže, který by ho byl zadržel.

Komnaty byly smutečně tiché. Nezastřenými okny hleděla do vnitř chladně fialová obloha s pruhy ultramarinových mračen.

Prošel bílým pokojem se stříbrem, selskou jizbou, salonem s čínským porcelánem, toiletním pokojem a octl se u zamčených bílých dveří.

Na obou jejích křídlech visely dvě přísné kresby. Prohlédl si je pozorně. Ten, kdo byl jejich mistrem, prošel školou nejpřísnější kázně.

Kresba na pravém křídle dveří připevněná představovala hubenou vysokou nahou dívku, usazenou do lenošky před toiletní stolek se zrcadlem. Bílý ďábel ve fraku a černé sametové škrabošce pudroval ji ohromným střapcem z labutího peří. Za okny bylo vidět alej černých topolů. Malincí pitvorní hudebníci postavení pod toiletním stolkem hráli na cymbály. Všechno bylo tajemné, půlnoční, žena jako ďábelská květina, svět a smysly byly tajuplné jako černá voda, jako močály. A i ďábel bílý, mladý elegantní ďábel byl smutný a třásl se ošklivostí, neboť mu lezl po zádech strašný chlupatý brouk, kterého se štítil a přece ho nemohl nikdy už setřást.

Na levém křídle dveří visela jiná kresba. Představovala bohatou růžovou zahradu, podivných tečkovaných růží s bassinem uprostřed. Dva pávi vlekoucí za sebou bílé, rozprostřené, kroužkované ohony, vycházeli ze střihaného loubí. Smutná milenka nesoucí lampičku na tenké nitce procházela hustým křovím růžovým, aby natrhala růží pro mrtvého milence. Měla jich plnou náruč, ale nedostačovaly jí, toužila odnésti je všechny, pochovati ho ve vonném hrobě chladných vonných květů, v hrobě růží, jemuž jej méně záviděla, než-li hrobu hlíny.

I tento obraz byl polit jakýmsi tajemným hrozivým přísvitem. Zdálo se, že znamená ještě daleko něco jiného než představuje, něco smutnějšího, příšerného jako balkon ve vysokém patře bez zábradlí, jako cesta po březích hlubokých tůní v úplné tmě.

Děpold poznal, že prohlíží podrobně kresby, aby utišil svůj poplašený dech, ale že se jimi stále víc vzrušuje.

Vyňal klíč a vložil jej opatrně do zámku, ale neotočil.

Nevěděl, kam jde. Snad na sladkou schůzku, snad na soud, snad na smrt.

Jaké osudy otevírá tento klíč?

Naslouchal. Srdce mu zrychleně bilo, a celý svět zhustil se v jedinou kapku nesmyslné marnosti.

Naslouchal. Neuslyšel ani hlásku, ani vzdechu, ani zašumění.

Náhle pochopil, že až otevře dveře, najde tam Kateřinu mrtvou. V této hrůze, která nebyla bez uspokojení, odemkl a vešel.

Octl se v síni přepažené po celé šířce hedvábnou záclonou barvy rudé, poněkud zašlé mědi, vyšívané v ornamentech starým zlatem a kukuřicově žlutým hedvábím. Jako opona chrámová, jako záclona v mešitě visela tato vše ukrývající těžká látka v komnatě úplně prázdné, tajíc mysterium druhé polovice.

Děpold naslouchal.

Voda šplouchala tiše jako by stékala do mramorového bassinu, jako by svým živým zvukem pramenů vykládala monotonně o smyslu opakování a věčnosti.

Záclona se náhle uprostřed oddělila, zadržena krásnýma vztyčenýma rukama Kateřininýma, která nepouštějíc okraje hnědě rudé látky vešla.

Její tvář byla bílá, její oči tiché a odevzdané. Byla oděna jako v den, kdy prvně uviděla Děpolda, růžově jako centifolie. Na šíji a pase svítily v šeru staré šperky mdlým, cudným leskem.

Děpold vztáhl k ní obě ruce.

Byl šťasten, že ji nachází živou. Zapomněl všeho, co chystal se jí říci.

Přijala jeho ruce svýma oběma. Záclona se za ní zavřela.

„Pozvala jste mne."

„Ano," promluvila vzníceným horkým hlasem, „chtěla jsem se vás zeptat, co máme počíti s životem, který se nám již nelíbí . . . odsoudil-li jste jej, zošklivěl-li jste jej? Žít tak, jak jsem žila, je mi bolestí a hnusem, ucítila jsem mrtvolnou vůni svého estétství . . . které jsem zvolila náhradou za svěží mladý život. Dříve jsem myslívala jenom, kolik krásných lidí milovalo a snilo mezi mým nábytkem, dnes už cítím jen, kolik jich stonalo a mřelo; kolika mrtvým, pohazovaným lebkám patřil. A žít jiným životem — nelze, jako nelze odvyknouti absyntu a spokojiti se mlékem.

Její příliš těžká a unavená, na zad skloněná hlava nakláněla se se strany na stranu, zmítala se jakoby hledala někde opory.

Její oči se naplnily slzami. „Celý svět stal se mi jedinou mátohou, jedinou střízlivou větou, beze všeho tajemství: Povolala jsem vás sem pro něco jiného, než abyste poslouchal mé nářky, ale teď vás prosím o poslední možnou milost, úpěnlivě, řekněte mi nějaké strašlivé slovo — slovo, po kterém by se všechno proměnilo, které by všechno přehodnotilo, strašné a krásné slovo, jaké ještě nikdy nebylo řečeno, slovo, které vykupuje hrůzu prázdnoty a sebepohrdání!"

Děpold se poděsil.

Na temných přivřených víčkách zakmitaly se stíny bolesti.

„Jaké chceš slyšeti slovo? Řekl jsem ti je, řekl jsem ti, abys šla se mnou!"

„Ne, ne," zazmítala se Kateřina, „musila bych jíti s tebou jako nový člověk a tím nejsem, jako osvobozený člověk a tím též nejsem.

„Vím dnes, proč jsi ode mne odešel, vím, proč jsi se nevracel. Tobě bylo se mnou pusto, tys mi vypravoval jednou před odjezdem o francouzských šlechticích, jak se bili v revoluci odění v hedvábných šatečkách tenkými kordíčky proti luze, která je ubila klacky, ale řekl jsi: Tenkráte byli velcí, když umírali, ale ne když se před tím povalovali po kanapíčkách a

užívačně vyssávali zem. Pochopila jsem, teprve teď, co jsi chtěl tím říci, pochopila jsem, proč jsi ode mne odešel. Estét může být veliký jenom když umírá. To jsi chtěl říci."

Děpold mlčel.

Bylo tomu tak!

„Ano!" odpověděl hlasem vypleněným.

„Vidíš! A já jsem estétka nezměněná, nepolepšitelná estétka. A estét, pochopila jsem, je opice boha, estét je příživník krásy, které sám netvoří; estét je mlsal, který je živ bonbóny a jimi se přejídá, estét je živ z mrtvých lidí, tisíckrát lepších než je sám, poněvadž oni byli dělníky dne; estét neví, co je to setkat se s mysteriem, poněvadž netvoří, a jediná velikost estéta je, když malinkým kordíčkem se brání proti síle, která jej ubíjí a když potichu a vkusně umírá!"

„Ano," pravil Děpold, „s touto myšlenkou jsem tě opustil, s ní jsem tě zase nalezl. Nepřinesl jsem nových myšlének, neumím nalézti strašného i krásného slova, jako nemohu nalézti na světě místa, kde bych spočinul.

Snad znám nejstrašnější větu světa, ale ona nemá krásy, jest jenom hrozná!"

Řekněte mi ji!

„Že není možnosti splynutí, že duše zůstává vždycky sama; že není místa ani srdce, na kterých lze spočinout!"

Kateřina vykřikla.

„To není věta osvobození, ta nepřehodnotí život, ta nevykoupí od prázdnoty, a tak zůstává jen ta, kterou jste řekl před léty jako věštbu.

Chci umřít, a učinit z této smrti svou jedinou velikost po dlouhé prázdné hře. Vše jsem uchystala z bázně, abych nebyla pochována v barvotisku místo v uměleckém díle. Chci umřít, nejen pro nemožnost života, nejen pro velikost smrti, ale proto, že jenom minutu před smrtí mám právo rozloučiti se s tebou jako s člověkem nejdražším, rozloučiti se s tebou políbením."

Děpold se zachvěl, dotkl se nervně ramen Kateřininých, přejel její paže hebce, všemi prsty je okoušeje až k loktům, které usadil do svých dlaní jako do hnízd a strhl ji náhle chtivě k sobě, ukrývaje ji celou v loktech. Políbili se po létech políbením, které mělo všechnu vzpomínkovou vůni po ořeší, čistém vzduchu a všechnu sladkost a nenasytnou vroucnost mládí.



JÓŽA UPRKA. ▪ SEKÁČI NA STRÁŽNICKU.

JÓŽA UPRKA. ▪ TRH V HROZNOVÉ LHOTĚ.



„Kateřino, ty neumřeš, najdeme, snad najdeme spolů ono zázračné slovo.“

„Ne, nenajdeme je, my už ne . . . Silní lidé zabíjejí své vášně, ničí je, zachovávajíce sebe. Já nechci zničiti sebe, ničím jenom svoje malosti. Nejsou oddělitelny; bohužel. Můj drahý, jediný, je pozdě. Kdosi dávno před námi vzal mi možnost života. Kdosi jiný po nás najde si slova života. Nedočkám se barbarů, nedočkám se nového slunce. I tobě, i sobě jsem tíží! Neměl's mi opravovat život, nikdo nikomu nemá měnit a mluvit do toho, kudy jde. Ani Jan prorok neměl k tomu práva!“

Mluvila přerývaně dotýkajíc se jeho rtů svými; líbala ho a dávala se líbati, jakoby chtěla všechnu krásu života, která jí byla předurčena pro léta, vypíti v této jediné chvíli.

Venku shasínal den. Modré hory, promrzle růžová záplava nad nimi, vysoký tyrkysový ledový blankyt nade vším splývaly do opálových tónů.

„Je pozdě . . . A není, není pro nás takového slova . . .“ zalkala srdceryvně. „S Bohem!“

Přilnula k němu na vteřinu celou bytostí, ale ihned nenadále se odtrhla, odervala, vymkla, provlékla mezi záclonami a zmizela.

Děpold stál tu skoro v úplné tmě.

Obloha proměnila se v duhu černí.

„Kateřino!“ zvolal.

Slyšel malé zašramocení, zašumění hedvábných látek, zachřestění šperků a tiché slovo:

„Odpusť mi.“

Rozhrnul záclony a nemohl pochopit, kde se octnul.

Dvě holandské bledě červené svíčky hořely zastrčeny do rokokových kostelních svícnů a osvěcovaly slabě pokoj.

Prostřed komnaty stál bílý katafalk pokrytý těžkým, bílým, valícím se hedvábem. Na něm byla postavena dlouhá truhla z bílého dřeva, pobitá stříbrem a vykládaná fialovým smaltem, prostá v liniích, nepodobná banálně profilované rakvi.

Na bílých poličkách táhnoucích se kolem celé strašlivé jizby stály řadou vázy z mléčně zeleného skla, naplněné svěžími růžovými růžemi.

Ale Kateřiny nebylo nikde.

Děpold zavolal ji jménem.

Nebylo tu dveří, nemohla nikudy zmizeti.

Voda šplouchala z měděné delfíní tlamy do mramorového bassinu.

Náhle zazdálo se mu, že se truhla pohnula.



■ JÓŽA UPRKA. ■
ÚVODNICE V KNĚŽDUBĚ.

Přikročil k ní.

Kateřina, estétka, ležela v ní krásně urovnaná, ztichlá, mrtvá.

Připravila si pósu pro smrt a ničím jí neporušila. Jenom v pravé ruce držela prázdný skleněný flakonek.

Děpold cítil, že mu cosi sevřelo dech. Pochopil, že Kateřina splnila své hrozby, rychle, nečekaně, než se mohl nadíti, než jim mohl zabrániti. Ale zase jako prvé, když vcházel do její komnaty, myšlenka, že je mrtva, neuděsila ho, ale způsobila mu jakýsi pocit prázdna a ulehčení. Netoužil ani chvíli po její smrti za celá léta, co pro ni trpěl. Ale teď cítil k největšímu svému úžasu, že se stalo něco, co ho nedráždí, nebolí, co jej usmiřuje.

Jakoby k její velikosti byla v jeho srdci scházela smrt. Jakoby si ji byl vytoužil do výše nebytí, do vzpomínky, do nedosažitelnosti.

Připadalo mu, že osud poslechl jeho nepojmenované tužby. Připadalo mu, že umřela Kateřina jeho vůlí, ne svým přáním, že musila umřít, aby se mu přiblížila.

Obral ji o život; nezabil ji, ale zahubil v ní estétku a oživil a očistil svůj sen. Vyrůstala před ním, oddělovala se od země, andělé s křehkými kolínky vznášeli ji v nebeský prostor.

„Milá, milá"! říkal si bez lítosti měkce a něžně.

Poklekl k ní, sklonil se nad ní, změněný, změklý a jihnoucím hlasem nezastíněným posměchem vážně promluvil, jakoby mluvil se živou.

„Kateřino, slitovnice, odpustíte mému hořkému srdci?"

Její rakev byla vystlána tacetami, křehkými stonky s hořce vonnými květy.

Děpold hebce se jich dotýkaje vyňal ze skleněných bání spoustu růží a tacet, drobných radostných květů, spustil je deštěm na černou těžkou hlavu paninu. Květy položily se jí na ramena na růžové hebké roucho, spadaly k zemi, prostřely se kolem ní vonným kobercem, obepialy ji čarovným kruhem.

Děpold poklekl, poklonil se, dotkl se čelem samé země, zaplakal.

Poznával, a poznání to stávalo se mu hrůzou, že prostě a snadno nalezl své slovo, které hledal na rtech milenčiných, v rozloučení se s ní, po celém světě, na temenech horských, nad propastmi moří, smutné vítězící slovo, pro něž musila umříti bytost mu nejdraží, slovo osvobození.

Vstal po dlouhé chvíli proměněným člověkem.

Pohlédl naposled na svou krásu, na svou lásku, na svou belle-laide. A skloněn dlouho nad její chladnoucí hlavu, šeptal jí, polévaje slzami její tvář, přiznávaje jí, co jí mělo zůstat utajeno, celý strašlivý smysl nalezeného slova.

Ukryl ji pod růže a tacety, políbil naposledy její chladnoucí ruku a vyšed ze strašné komnaty, zavřel zase na klíč a prošel prázdnými komnatami a domem, kde ho nepotkala živá duše na ulici, do bílého večera, mezi vesele padající chomáčky sněhové.

Poněvadž odeslala služky na celé odpoledne a muž se vrátil domů až večer, našli ji pozdě, otrávenou jedem, který usmrcuje ve vteřině, kdy byl požit.

Podobala se velice svaté Kateřině z fresky, když ležela prvý den mezi tisící růžemi, které milovala.

Baron ji tak ctil, že ji dal pochovati do veliké zahrady s kaplí, pod obraz její patronky, dal kolem jejího hrobu nasázet pole růží, zcela jak si to přála.

Její muž, který poslal Děpoldovi darem na památku dva čínské koflíčky, pro ni nějakou dobu velice truchlil, dal se přesadit a za rok se upokojil novým sňatkem s chudou starší ctnostnou baronkou.

Kateřina spálila všechny dopisy a nezanechala lístku vysvětlení.

Její drahocenné věci přešly v nezměněné úpravě v majetek musea.

Snad v jejích komnatkách, na jejích kanapíčkách budou jiní milenci omdlévat v slibech nerozlučné lásky, pít se rtů přísahy neporušitelné věrnosti . . .

Děpold rozbil kladivem oba zděděné koflíčky na drobné skořepinky, aby nikoho nezničily, aby jich nikdy již milenci neplnili svými sliby.

Jeho srdce se však utišilo. Nemělo touhy po světě, osud se mu zdůraznil, udivil jej a připoutal k místu.

Odjížděl velmi zřídka z města, obyčejně před výstavami, řekl, že pobude dlouho, ale vrátil se nejdéle za čtyři dny.

Zvětšuje stále zahradu své milé, přikupuje kus pozemku po kuse a osazuje jej růžemi. Půl města jest již zavinuto do této růžové zahrady a propůjčuje mu slávu své krásy i svého smyslu.

Hrob Kateřinin stal se již nepřístupným.

Tisíce keřů kvetoucích centifolií jej obklopuje. Jejich lístky dříve než zhnědnou



JÓŽA UPRKA.
NA DUŠIČKY.

spadávají do vysoké trávy, pod níž odpočívá krásná paní. Úžasné, jemné, citlivé, hedvábné květy růží na nepěstovaných větvích uklánějí se hluboce a splétají se v klenbu nad hrobem milenky krásy.

Nikdo ji v její nejtišší samotě nenavštěvuje kromě motýlů a ptáků, nikdo na hrob nepohlédne kromě putujících oblak a křivých zářivých, nebesa otevírajících blesků. Děpold našel střed života, k jehož možnosti scházel mu tento hrob.

Upokojil se a zkrystalisoval se: stal se zahradníkem této královské zahrady, rozkvétající pro slávu drahého hrobu.“

*

Tak skončilo vypravování o městě v růžích, ve chvíli, kdy se již dávno setmělo, o městě, ve kterém si zahýřil režiser světa ve svůj vkusný den.



K. ŠPILLAR.
■ STUDIE. ■



KAREL ŠPILLAR.
■ PO LÁZNI. ■



KAREL ŠPILLAR.
■ STUDIE. ■

PAUL GAUGUIN:

Z KNIHY NOA NOA.

VYPRAVOVATEL MLUVÍ.

Od nějakého času jsem se zachmuřil. Bylo to cítiti v moji práci. Jest pravda, že mnoho podstatných živlů mně scházelo; dráždilo mne, když jsem viděl, že jsem nemohoucí před uměleckými plány nejvíce vzrušujícími.

Ale hlavně radost mi chyběla.

Bylo tomu již více měsíců, kdy jsem se odloučil od Titi, více měsíců, kdy neslyšel jsem již toho dětinského a zpěvného tlachání mé vahiné*), dotazující se mne neustále na tytéž věci týmiž otázkami, na něž jsem odpovídal beze změny týmiž povídkami.

A toto mlčení mně nesvědčilo.

Rozhodl jsem se odejíti, podniknouti kolem Ostrova cestu, jejíž lhůtu jsem si jasně neoznačoval.

Zatím co jsem se k ní připravoval — několik lehounkých balíčků s potřebami na cestu — co jsem uváděl do pořádku své studie, můj soused a vlastník, přítel Anani, patřil na mne neklidným zrakem. Po dlouhém váhání, když byl začal a nedokončil různá gesta, jichž velmi jasný smysl mne i bavil i dojímal, rozhodl se konečně, že se mne zeptá, připravuju-li se k odchodu.

— Ne, řekl jsem mu, udělám si jen vycházku na několik dní. Vrátím se.

Nevěřil mně a dal se do pláče.

Žena jeho přišla k němu a řekla mně, že mne miluje, že nepotřebuju peněz, abych mohl mezi nimi žít, že jednoho dne, budu-li chtíti, mohu spočinout navždy — tam: ukázala mně, u své chatrče, hrobek ozdobený stromečkem.

A zachvátila mne ihned touha spočinouti navždy — tam. Alespoň nikdo po celou věčnost nepřišel by mne zde rušit . . .

— Vy Evropané, dodala žena Ananiova, vy jste podivínové! Přijdete, slíbíte, že zůstanete a když vás člověk miluje, odejdete! Vrátíte prý se, ujišťujete; ale nevrátíte se nikdy.

— Nuže, mohu přísahat, že mým úmyslem jest vrátiti se, tentokrát. Později (neodvážil jsem se lháti), později uvidíme.

Konečně nechali mne odejít.

Vzdáliv se od cesty, která vede po mořském břehu, dám se úzkou stezkou hlubokým houštím. Stezka zavede mne dosti daleko do hor a za několik hodin dosáhnu údolíčka, jehož obyvatelé žijí starým způsobem maorským.

Jsou klidní a šťastní. Sní, milují, dřímají, zpívají — modlí se, a nezdá se, že křesťanství proniklo až sem. Vidím zřetelně, ač v pravdě zmizely ode dávna, sochy jich božstev. Zvláště sochy Hininy a slavnosti na počest měsíčné bohyně! Modla z jediného balvanu má deset stop od ramene k rameni a čtyřicet stop výšky. Na hlavě nese v tvaru čepce nesmírný kámen červenavé barvy. Kolem ní tančí se podle někdejších obřadů — matamua — a vivo*) mění svůj nápěv, jasný a veselý, melancholický a ponurý, podle barvy a hodin . . .

Pokračuju ve své cestě.

V Taravao — v okresu nejvzdálenějším od Mataïée, na druhém konci Ostrova — žandarm půjčí mně koně a jedu po vý-

[1]) maîtressa, konkubina.

[2]) píseň.



K. ŠPILLAR
▪ U MOŘE. ▪

chodním břehu, málo navštěvovaném Evropany.

Ve Faoné, malém okresu, který leží před důležitějším okresem Itijským, slyším, jak nějaký domorodec se ke mně obrací:

— Hé! Člověk, který dělá lidi! (ví, že jsem malířem . . .) H a ë r e m a ï t a m a h a! (Pojď jíst s námi: tahitská formule pohostinská.)

Nedám se dvakrát prosit, tak úsměv, který provází pozvání, jest vábný a sladký.

Sestoupím s koně. Můj hostitel vezme zvíře za uzdu a uváže je k větvi, bez stínu servilnosti, prostě a obratně.

A vstoupíme společně do chatrče, kde jsou pohromadě muži i ženy, sedící na zemi, hovořící a kouřící. Kolem nich děti si hrají a tlachají.

— Kam jdeš? táže se mně krásná žena Maorijská asi čtyřicetiletá.

— Jdu do Itie.

— Co tam?

Nevím, jaká myšlenka prošla mi duší, nebo snad řekl jsem skutečný cíl svojí cesty, tajný až dosud i mně samému:

— Hledat ženu, odvětil jsem.

— Jest jich mnoho ve Faoné a hezkých. Chceš nějakou?



K. ŠPILLAR.
■ STUDIE. ■

— Ano.
— Dobrá! Líbí-li se ti, dám ti ji. Je to moje dcera.
— Je mladá?
— Ano.
— Je hezká?
— Ano.
— Je zdravá?
— Ano.
— Nuže dobrá, přiveď mně ji.
Žena vyšla.
Čtvrt hodiny po tom, zatím co bylo přinášeno jídlo — maioré, divoké banany a mořští raci — vstoupila, následována mladou dívkou, která měla v rukou balíček.
Skrze šat z velmi průhledného růžového muselínu bylo vidět zlatovou pleť plecí a ramen. Dvě poupata, tvrdá, týčila se na hrudi. Bylo to veliké dítě vytáhlé, silné, obdivuhodné v proporcích. Ale nerozpoznal jsem na její tváři typ, který viděl jsem až dosud všude vládnouti na Ostrově. Také její vlas byl výjimečný, kartáčově rostlý a lehce kučeravý. Ve slunci tvořilo to všecko orgii chrómů. — Řekli mně, že pochází z Tongas.
Pozdravil jsem ji, usmála se a sedla po mém boku.

— Nebojíš se mne? otázal jsem se jí.
— Aïta.[1])
— Chceš bydlit v mé chatrči stále?
— Eha (Ano).
— Nebylas nikdy nemocna?
— Aïta.

To bylo všecko.

Srdce mně bušilo, zatím co mladá dívka, nevzrušena, řadila přede mne na zemi na veliký bananový list pokrmy, které mně byly nabídnuty. Jedl jsem s chutí, ale byl jsem zaujat, znepokojen hluboce. Toto dítě skoro třináctileté (tolik jako osmnáct nebo dvacet let v Evropě) mně okouzlovalo i činilo bázlivým, děsilo mne skoro. Co se dálo asi v této duši? A já, já tak starý pro ni, váhal jsem ve chvíli, kdy jsem měl podepsat smlouvu, která mně přinášela všecky výhody, ale která byla tak na kvap pojata a uzavřena!

[1]) Ne.

Snad — myslil jsem — matka jí dala rozkaz, naléhala. Snad ujednaly mezi sebou obchod?...

Uklidnil jsem se, rozpoznav ve fysiognomii mladé dívky, v jejích gestech, v jejím zevnějšku velmi přesné znaky neodvislosti a hrdosti, které jsou rysy jejího plemene. A má důvěra byla plná a neotřesná, když jsem ji byl důkladně studoval a postřehl v ní až do samozřejmosti jasný výraz pokoje, který vždy provází u mladých bytostí čin čestný, chvály hodný. — Ale posměšný rys jejích úst, ostatně dobrých a smyslně něžných, připomínal



K. ŠPILLAR.



K. ŠPILLAR.
▪ NÁČRT. ▪

mně, že všecka nebezpečí v tomto dobrodružství očekávala mne, ne ji . . .

Neodvážím se říci, že, přestupuje práh chatrče, neměl jsem srdce sevřeno podivnou a velmi bolestnou úzkostí.

Chvíle odchodu nadešla. Sedl jsem na koně.

Mladá dívka následovala za mnou. Její matka, muž, dvě mladé ženy — její tety, pravila — následovaly nás také.

Vraceli jsme se do Taravao, devět kilometrů od Faoné.

Po prvním kilometru řekli mně:

— Parahi téïé (zde se zastav).

Sestoupil jsem s koně a vniklo nás všech šest do veliké chatrče čistě držené, skoro bohaté — bohatstvími země: pěknými rohožkami na seně.

Rodina posud mladá a úžasně roztomilá zde bydlila. Moje snoubenka posadila se vedle ženy a představila mně ji:

— Hle, moje matka.

Pak za ticha nalili do poháru čerstvé vody, a již pili jsme všichni v kole vážně, jakoby se jednalo o nějaký ritus rodinného náboženství.

Načež ta, kterou moje snoubenka označila jako svoji matku, pravila mně se vznícením zrakem se zvlhlými víčky:

— Jsi dobrý?

Odpověděl jsem ne bez znepokojení, když jsem byl zpytoval svědomí:

— Doufám.

— Učiníš moji dceru šťastnou?

— Ano.

— Za týden ať se vrátí. Nebude-li šťastna, opustí tě.

Souhlasil jsem posunem. Bylo ticho. Zdálo se, že nikdo se neodvažuje je přerušit.

Konečně jsme vyšli a sednuv znova na koně, dal jsem se na cestu, následován stále svým průvodem.

Cestou potkali jsme více osob, které znaly moji novou rodinu. Byly již zpraveny o události a pozdravujíce mladou dívku, říkali:



— Jakže? Ty jsi nyní vahiné Francouzovou? Buď šťastna.

Cosi mne znepokojovalo. Jak že Téhura (tak slula moje žena) měla dvě matky?

Otázal jsem se tedy té, která první mně ji nabídla:

— Proč jsi mně lhala?

Matka Téhuřina mně odpověděla:

— Nelhala jsem. I druhá jest její matkou, její matkou kojnou.

V Taravao vrátil jsem žandarmovi koně, a zde udála se nepříjemná náhoda. Žena žandarmova, Francouzka, ne zlá, ale nejemná, řekla mně:

— Jakže! Vy si vedete „nevěstku"?

A její zuřivé oči svlékaly mladou dívku, která odpověděla vznešenou lhostejností na toto urážlivé šetření.

Patřil jsem chvíli na symbolické divadlo, jež mně poskytovaly tyto dvě ženy: nový rozkvět a neplodná doba, víra a zákon, příroda a umělost. Dvě rasy stály také sobě tváří v tvář, a já styděl se za rasu svoji. Trpěl jsem tím, že jsem ji viděl tak malou a tak nesnášelivou, tak nechápající — a odvrátil jsem se rychle, abych okřál a potěšil svůj pohled v lesku rasy druhé, toho živého zlata, jež jsem již miloval.

Rodina rozloučila se s námi v Taravao u Číňana, který tu prodává všecko, falšované nápoje i ovoce, látky i zbraně, muže, ženy i zvířata.

Vstoupili jsme se ženou do dostavníku, který nás složil po pětadvaceti kilometrech v Mataïéa — u mne.

Moje žena byla málo povídavá, zároveň smíšek i melancholik, především však posměváček.

Neustávali jsme se vzájemně studovati, ale ona zůstávala mně neproniknutelnou a já byl brzy přemožen v tomto zápase.

Mohl jsem si sebe víc slibovat, že budu bdíti nad sebou, že se budu ovládati, abych zůstal prozíravým svědkem — moje nervy převážily vždy nejpevnější rozhodnutí — a za krátko byl jsem Téhuře otevřenou knihou.

Ke svojí škodě jaksi a na vlastní osobě vyzkoušel jsem tak hlubokou propast, která dělí duši oceánskou od duše latinské a zvláště od duše francouzské. Duše maorská nevyjeví se ihned. Jest třeba mnoho trpělivosti a studia, aby se jí člověk zmocnil. A pak ještě, když myslíte, že ji znáte do dna, rozladí vás náhle „skoky" nejméně předvídanými. Ale s počátku jest to Hádanka sama nebo spíše nekonečná řada hádanek. Ve chvíli, kdy myslíš, že's ji



BOH. KAFKA. Z MOŘSKÝCH LÁZNÍ.



BOH. KAFKA.
PROBUZENÍ.

zachytil, jest daleko nedostupna, nesdělitelna, zahalená smíchem a změnou. Pak, chce-li, přiblíží se, aby zase unikla, jakmile jí dáš na jevo nejmenší zdání jistoty. A zatím co podrážděni tímto vnějškem, hledáte její vnitřní pravdu, nemyslíce na to hráti osobnost, zkoumá vás z hloubi svého smíchu a té bezstarostné lehkosti, snad méně skutečné než zdánlivé.

Já vzdal jsem se brzy dohadů, které mně bránily, abych neužíval života. Žil jsem prostě očekávaje od sledu dní s důvěrou odhalení, jež mně odepřely první chvíle.

Celý týden tak uplynul, za něhož byl jsem pln dětinství, neznámého mně samému.

Miloval jsem Téhuru a říkal jsem jí to, čemuž se smála: věděla to dobře!

I ona, zdálo se, že mne miluje, ale neříkala mně toho — jen někdy v noci blesky brázdily zlato pleti Téhuřiny...

Osmý den — zdálo se mně, že jsme poprvé vstoupili společně do mojí chýše — žádala mne Téhura o dovolení, aby směla navštívit svoji matku ve Faoné. Bylo to slíbeno.

Odevzdal jsem se smutně v osud a svázav do jejího kapesníku několik piastrů, aby mohla zaplatit náklad cesty a donést rum svému otci, dovedl jsem ji na dostavník.

Měl jsem dojem, že se s ní loučím na neshledanou.

Následující dni byly trapné. Samota pudila mne z mojí chýše a vzpomínky mne tam volaly. Nemohl jsem připoutati myšlenku k žádnému studiu...

Ještě uplynul týden, a Téhura se vrátila.



B. KAFKA.
PAŘÍŽŠTÍ DLAŽDIČI.



B KAFKA.
VISIONÁŘ.

Tehdy počal život plně šťastný. Štěstí a práce vstávaly společně se slunce východem, zářivé jako ono. Zlato tváře Téhuřiny zaplavovalo radostí a jasem vnitřek příbytku a okolní krajinu. Nestudovala mne již, nestudoval jsem jí již. Neskrývala mně již, že mne miluje, já jí neříkal již, že ji miluju. Žili jsme oba dva v tak dokonalé prostotě!

Jak to dělalo dobře jíti se ráno občerstvit do sousedního potoka — jak si vedli, představuju si, v Ráji první muž a první žena!

Ráji tahitský, navé navé fénua — rozkošná zemi!

A Eva tohoto ráje vzdává se stále víc a víc, povolná, milující.

Jsem proniknut její vůní: noa noa! Vešla do mého života v pravý čas. Dříve — a nebyl bych ji snad pochopil, a později, bylo by příliš pozdě. Dnes chápu ji jako ji miluju, a jí pronikám konečně v mysteria, která mně až dosud vzdorovala. Ale v tuto chvíli můj intellekt ještě nerozumuje o mých objevech, netřídím jich ve své paměti.

Mojí citovosti svěřuje Téhura všecko, co mi praví. Ve svých pocitech a ve svých citech naleznu později napsaná její slova. Vede mne takto bezpečněji, než bych tam dovedl proniknout každou jinou metodou, k plnému pochopení svojí rasy — každodenní naukou života.

A nejsem si již vědom dní a nocí, zla, dobra. Štěstí jest tak cizí času, že potlačuje jeho poznání. Vím jedině, že všecko je dobré, poněvadž všecko jest krásné.

A Téhura naprosto mne neruší, když pracuju nebo když sním. Tehdy z pudu mlčí. Ví velmi dobře, kdy může na mne mluvit, aniž mne ruší — a mluvíme pak o Evropě a o Tahiti a o Bohu a o Bozích. Poučuju ji. Poučuje mne. (Příště dokončení.)



BOHUMIL KAFKA. ■
SRNKA S MLÁĎATY.



B KAFKA.
■ MUMIE. ■





XX. VÝSTAVA
S. V. U. »MANES«
V PRAZE 1906.

KRONIKA.

MOSKEVŠTÍ.

DOJEM I PŘÍKLAD.

„V umění není lekcí. Jsou jen dojmy, které zůstávají a přežívají hodiny a dny a dorůstají v příklady.“ *Ze starých zápisků.*

Ruští hosté znamenají mně tuto krásnou vzácnou věc: nejprve dojem, bohatý, svěží, měkký dojem — ale netratící se, neblednoucí pod nánosem dní: naopak, očisťující se v příklad, v řád, ve vnitřní zisk a obohacení, v cosi, co trvá a přetrvá.

Moskevští mne jali. To znamená mně víc než udivili nebo okouzlili. Jsou umělci, kteří udivují, jsou jiní — větší — kteří jímají. Jsou umělci, kterým zaplatíš obdivem jako poplatkem, jako daní, a jsi klidén: jsi s nimi tím hotov. Jsi-li spravedliv, nemůžeš jim odepřít obdivu, musíš se poklonit: ale pokloněním se jest všecko vyrovnáno. Zbývá již ne sám dojem, ale vzpomínka na něj, cosi mrtvého, historického, katalogisovaného. Ale jiní jímají: jsi zavázán a poplaten pro život, a nechce se ti ani uniknout, neboť tento závazek znamená zvýšení vnitřní svobody, živý zákon, zpřítomněný zákon.

Moskevští jímají jako jímá všecko typické, čisté, vyhráněné, dokonalé ve svém způsobu a rodu. Moskevští jsou dokonalými představiteli svého rodu, jsou r e p r e s e n t a t i v e m e n ve smyslu Emersonově: domýšlejí, dotvářejí svůj rod. Naplňují jeho zákon — v tom jest hlubší zájem, jímž jímají. Jsou herci, jsou v í c e herci než herci naši, jsou herci v e v y š š í, v č i s t š í potenci tohoto slova.

Jejich vise světa jest čistě herecká. Herectví, má-li býti uměním, musí býti zcela neosobní, neosobnější než umění jiné. Jest uměním jen za cenu, že slouží. Nic pro sebe, všecko pro celek. Jest to umění sborové, orchestrálné: volám, odpovídám, napovídám, zamlčuju, splývám, tkám svoji nit v gobelinu. Herec nehraje sebe, hraje figuru, typ, osud, kreslí, píše jej svými gesty. Velikost herectví začíná tam, kde přestává malost a obmezenost osobní, kde se o d o s o b ň u j u v ž i v e l, lhostejno a ť a p o l l i n s k ý, a ť d i o n y s s k ý. Tento návrat v podvědomí a v bezvědomí, uctivá poslušnost hlubšího rytmického dramatu, ukrytého pod dramatem psaným a povrchovým, pod dramatem s l o v a — to jest, co činí herecké umění, hereckou velikost. Dověsti sestoupit v tento žhavý podzemní proud, tvořit zapomenutím povrchu a slova, odplavit je jako suché listí a nésti je jako náhodný rozmar chvíle — hle, to je nejvyšší herecké umění. Tvoří druhou, podzemnější realitu pod povrchovou realitou slova, a slovo bere jen za vnějškové znamení, náhodný a populární opis tohoto temnějšího mysteria. Tvoří nervové víry, na nichž slova jsou jen bublinami, znamením a hrou chvíle. Píše nové varianty dramatu, varianty, otevírající nové průzory, sestavující nové perspektivy ze slovného materiálu. Autor dává látku, kterou herec rozžhavuje a přelévá, hněte nejcitlivější a nejlaskavější rukou. Z hlubin hlubšího a temnějšího snu musí naslouchat slovu autorovu a přetvořit je v nový j a z y k, který má se slovem psaným a tištěným společnou pouze ř e č. Nové učlenění, nová artikulace, docítění, domyšlení psané skizzy, zjemnění, obohacení i ztajemnění její: takový jest úkol herectví.

Moskevští přibližují se v nejlepších svých chvílích velmi blízko těmto postulátům: jsou pak jasnovidnými hallucinovanci hlubšího, temnějšího a kořennějšího dramatu, než jsou jeho nadzemní peň a větve. Hrají ne sebe, ne autora — nýbrž cosi třetího, většího, co je přesáhá a přerůstá. Hrají ne drama napsané a tištěné, ale samu a t m o s f e r u, z níž a v níž

vzniklo: jsou ve vysokém stupni herci duševní atmosféry. Sestupují s autorem k týmž čerstvým a temným zřídlům, z nichž čerpal při tvorbě on sám.

Moskevští docitují, domýšlejí autora — jiní velcí herci jej obyčejně znásilňují. V tom jest zvláštní krásný rys jejich tvorby, v něm jest pramen toho, proč tolik jímají. Jsou spolupracovníky spřízněnní, vyšší harmonie. Lze si myslit a představit i jmenovat herce úchvatnější, ale těžko jmenovat jemnějších vytušitelů celkového ovzduší hry, zbožnějších ctitelů zákona, zavřeného v díle a živicího je.

V nejlepších chvílích svých hrají největší hru, která se dá myslit: současné Rusko, jeho náladu, jeho ovzduší. Není náhodné, že stáli nejvýše v Čechovově dramatě „Strýčku Váni". Čechov jest sama nálada, sama atmosfera dnešního předrevolučního, bezradého Ruska. Nic se tu neděje, a co se děje, jen pro nezdar se děje. Nuda, spleen, prázdnota pochybeného, zrazeného, znemožněného života leží na všem, odbarvuje všecko. Všechno jest zkřiveno a zironisováno sprostotou náhody, která zakrněla a nedovedla dorůst v osud. Tuto tragikomedii zrazeného a znemožněného osudu hrají s pochopením tak teskným a se spřízněním tak intimním, že se stává až děsivým a dorůstá tragické velkosti — tragičnosti nově pojaté a nově cítěné, jiné, než byla stará tragičnost klassická.

Zpřítomnili mně tu až do hrůzy slovo velikého Calderona „život jest sen" a „jediným hříchem jest, že jsme se zrodili" — a s ním názor velikých křesťanských mystiků, cenících tak málo čin a kladoucích takový důraz na myšlenku a vnitřní život. Zdůrazňují tu a dávají prožívat fatalitu, která hraje j i m i — žalostnými s v ý m i herci. Dovedli nalézt podivný, plachý, napovídavý herecký výraz pro věci nesdělitelné, které nesnášejí slova, pro věci, které se spřádají v mlčení a uzrávají v tichu — pro věci docela vniterné, které můžete jen tušit v jiném laskavějším a méně určitém prostředí, než jest logika rozumu, a jež se ihned deformují jako chaluhy vynesené z vody na vzduch. Jakým mlčením, obsažným a záhadným zároveň, potměšilým i důvěrným zároveň, dovedli vymlčet rozlukové a rozchodové scény čtvrtého jednání! A jak hráli stále to rozdělení činu a myšlenky, rozlad snu, citu a vůle, osamotňující teskný a žalný atomismus, který je vlastním vzduchem tohoto dramatu! Dvojí, trojí pásmo, osamotněné, nekryjící se, pro chvíli splývající jen proto, aby se mohlo za chvíli rozdělit, mihotalo se a proplétalo se polyfonně neustále v této teskné atmosfeře, vibrující nejjemnější bohatou šedí odstínovou. H e r c i d u š e v n í p o l y f o n i e — tak bych je nazval, měl-li bych odborným estetickým terminem vytknout jejich novum a jejich specifikum.

Ano, to jest Rusko, země, v níž myšlenky a sny předběhly ne na roky, ale na staletí skutečnost, kde čin vleče se jako zrazující, karrikující stín krásně myšleného gesta, kde nepravá, křivá, nevčas se rtů spadlá slova zatemňují a poskvrňují cosi nezemsky jasného a dobrého v gestu a v tváři. Jak cítí, jak zpodobují tuto zlou marnost lidského hoře! Komu to jen podává ruku Astrov Stanislavského? A kdo ji to podává? A jak? Jak duchem nepřítomně, zapomenutě, opozděně a čemusi dávno uplynulému, před stem let minulému a pohřbenému: stín stínu, minulost minulosti, bezvědomo bezvědomu! To jsou chvíle, kdy hrají svoje drama, veliké, typické, symbolické: s n o v é d r a m a. Jsou to herci ruského dramatu, snového dramatu: t o cítí, t o dávají procítit. A proto jímají: hrají paradox, jímž jest život, a nejen ruský — život lidský vůbec. Paradox o nesmírné složitosti, zrádném bohatství odstínů, nesmírné zbabělosti ve velkém a odvaze v malém — paradox psychologický, na nějž myslil asi Nietzsche, když řekl, že uhadují v Petrohradě ještě i to, čeho neznají v Paříži. Jaká důležitost, s jakou se tu dějí věci malé, ničemné a bezvýznamné, a jaká nedbalost pro veliké a jedině důležité!

Hledání detailu, širokou naturalistickou drobnomalbu známe od družiny Brahmovy z berlínského divadla Lessingova. Režii náladovou a interieurovou, radost z barvy, touhu po velikosti linie a stylu od družiny Reinhardtovy z někdejšího Neues Theater. Rusové blíží se obojím, mají znaky ukazující k obojím, ale přizpůsobují si všecky tyto živly, barví a hodnotí je po svém a hlavně: p o s v ě c u j í je, p ř e n á š e j í je d o č i s t š í s f é r y. Veliká herecká kultura, veliká herecká technika není tu cílem sama sobě: dává se do služeb vyššího cíle s pokorou a oddaností. Cítíte, že hrají více než výborní technikové herečtí, než herečtí professionálové — hraje

celá generace, hrají milovníci, amatéři v nejkrásnějším smyslu slova, lidé, kteří nalezli divadlo jako osud, jako štěstí, jako vášeň, jako naplnění a vykoupení života. Hrají lidé, kteří chtějí býti vědomě kvasem svojí zemi, svojí zemi zároveň tak staré i tak mladé. V tom jest kouzlo, které tvoří ono tajemné a přece tak určitě a živě mnou cítěné plus před znamenitými družinami berlínskými: vyšší duchovější sféra, posvěcující pohled, čistší dotyk, hlubší vědomí spolupracovnictví na kulturním díle, vroucnější vztah k mysteriu tvorby, bohatší prameny inspirační, intimnější cítění tragiky dne a hodiny, jejich teskné marnosti, nevykoupené a nepovznešené, mysterium anonymity, vlastního dělníka pracujícího ve tmě jako sám princip časový. Slovem: to zde jsou více umělečtí mystikové než Berlínští. Pracují více logikou instinktů, uměleckým hmatem jako rostlina — Berlínští jsou proti nim spíše racionalisty a lidmi formule.

Nedávají nám lekcí, kterým bychom se měli nebo mohli naučit, vzorů, které bychom mohli okreslovat a napodobit. K tomu jsou příliš velicí. Ale podávají více a cosi hodnotnějšího: příklad, velikost a krásu příkladu — cosi, co musíme samostatně po svém promilovat a prožít. Opakují nám svým jazykem, co hovoří všecko opravdu veliké umění staré i nové jazykem také svým a vlastním: že umění jest předem pokorou před snem naprosté poctivosti a upřímnosti, že není možno bez velikých kvalit srdce, bez velkodušnosti, že nejvyšší intellekt jest ten, který cítí nejvíce věčného zákona, že ve velkém umění kryje se něha se silou, že velikost měří se harmonií celosti.

Přítel, který netiskne kritik a má před námi výhodu, že není vůbec literátem z professe, a jest přes to nebo snad právě proto jedním z nejjemnějších znatelů umění, jež znám, napsal mně v listě: Myslím, že i výtvarní umělci mohou se tu mnohému a mnohému učit, velmi pokorně učit.

Snažil jsem se v předchozích větách vyložit, v čem a jak. F. X. ŠALDA.

EUGÈNE CARRIÈRE

zemřel v Paříži 26. března t. r. u věku 57 let.

Zemřel jeden z velkých a největších umělců i lidí moderní Francie. E. Carrière byl skoro výlučně portretista; v první periodě maloval obrazy i portrety ještě genrově zbarvené (L'enfant au chien, Première communion); ve zralém období převládají portrety a intimní sceny rodinné i velké komposice dekorativní (L'amphithéâtre, L' Aube, Christ au Calvaire).

V portretu vychází od Rembrandta, ale stápí své modely hustším a chladnějším šerem: většina jeho obrazů je zahalena jakoby černým florem, který mu byl mnoho vyčítán jako schvalná zvláštnost a jednotvárnost. Ale Carrièrovo šero není nikdy záslonou nedostatečné kresby nebo povrchní modelace, — je to jen klidnější a intimnější atmosfera, ve které žijí jeho lidé soustředěnější, nerozptýlený život. Carrière je velmi výlučný, skoro asketický malíř: zřekl se barvy, zřekl se hry světla, všeho, co mohlo svést a slákat jeho pozornost od psychologických problémů; a nebyla to impotence, jež ho přiměla k těmto obětem, byla to vůle umělce svrchovaně uvědomělého a intelligentního. Jeho vedení štětce a bohatě nuançovaná modelace v několika málo odstínech, jež si na paletě ponechal, nemá sobě rovné; v šedi je barevnější než všichni koloristé. Omezil se téměř jen na jednu barvu a zůstal velkým malířem; omezil se téměř jen na portret a stal se velikým líčitelem moderního života.

Neboť v tom je velký význam Carrièra a tím se liší od všech svých velkých předchůdců v tradici portretu: on je malířem bezejmenného, neofficielního člověka moderního, básníkem intimního života moderní rodiny. A v celém jeho díle ozývá se jedna nová nota, která scházela všem starším a snad i celému životu dříve: tón zvláštní produševnělé bolesti, intensivní, soustředěné a diskretní, výraz jakési odevzdané melancholie přijímající celý život jako vážnou povinnost. Jeden výrok může býti epigrafem nejvyspělejšího Carrièrova díla: L'homme supérieur est celui qui a reconnu le néant et la nullité de toutes choses et de toute la vie et qui néanmoins remplit sa tâche à la place où il a été mis avec conscience et avec toutes ses forces.

Mužem umělecké zodpovědnosti byl Carrière i v životě. Svým celým působením, svými přednáškami, svými znamenitými články přispěl více než kdo jiný k povzbuzení nového artisanského hnutí v uměleckém průmyslu francouzském; zasazoval se o připuštění sekcí umělecko-průmyslo-

vých jako rovnocenných do velkých salonů; obracel pozornost umělců k novému bezpředsudnému obecenstvu, ke kruhům dělnickým, vnímavějším a ryzejším než bohatá buržoasie, která korrumpuje velkoměstské umění; byl inspiratorem vycházek a přednášek v obrazárnách a museích, a slova, která pronesl při takových příležitostech, patří k nejvzácnějším projevům hlubokého a důsledného uměleckého názoru na svět. V málokom z velkých umělců moderních kryli se tak úplně a krásně život a dílo, a člověk-umělec Carrière odkázal tak nám i příštím čistou a širokou inspiraci, z níž malíř Carrière realisoval jednu část, svoje dílo. —

Carrière byl i velikým spisovatelem, autorem v klassickém smyslu slova: jeho slovo, jeho věta má cosi velikého a širého jako zákon, mocného ve svém rytmickém rozpětí, mysteriosního ve svém organickém růstu, v podivně tiché a hutné svojí skladbě, v kořenném, etymologickém hodnocení slova. Celé jeho literární dílo dalo by malou jen knížku — jest to předmluva ke katalogu Rodinovu a k pracím vlastním, essay Člověk visionářem Reality, několik článků a odpovědí na ankety (z nich snad nejdůležitější odpověď na anketu socialisačních snah uměleckých), několik listů — ale ta obstojí svými literárními i myslitelskými kvalitami vedle nejlepších analogických prací Carlylových a Ruskinových i Helloových a Micheletových.

Ve svých názorech jest idealistou, ale ne mělkým a měkkým, illusí plným optimistou: jeho idealismus tyčí se na silné žulové podloze pessimismu, jest jeho překonáním quand-même, „všemu navzdory a přece", mučednickou vírou sebeoběti, bolestným vzletem nad moře plamenů a smrti. Podle něho umělec trpí více za jiné než za sebe: utrpení, bolest jsou formou naděje, jimi projevuje se nejprve každá budoucnost, každý nový život.

Umělec jest ten, kdo má nejvíce citu pro toto budoucí utrpení, kdo je cítí na největší dálku, nejintensivněji. Umělec nese břemeno za druhé a nejen za současníky: čím větší sféru lidstva objímá — ne vnějškem, ale nitrem — čím větší národ duší seskupil ve svém dramatě, tím jest větší.

Bolest rozlitou v životě a náhodně mučivou svírá ve svém díle v zákon a tím ji vykupuje z její malosti a náhodné mučivosti: v umění bolest dorůstá velkosti. Umělec jako magnetická střelka instinktem musí jíti k místům, kde se jí nejvíce nakupilo: zástupy, lid miluje Carrière v poslední době právě proto, pro oblak bolesti, hustší než jinde, rozestřený nad nimi: zora není nic jiného, než toto vyzařování bolestného oblaku, jeho umělecká idealisace. Zástupy, lid jsou anonymními, ale právě proto silnými dělníky bolestné naděje: orgány bezvědoma, jimiž proniká naděje života nejsilněji, nejnaivněji. Atmosfera bolesti jest hlubší než atmosfera světla, jest ložiskem světla budoucnosti. Umělec jest člověk nejvyšší, nejméně sobecké lásky, a láska sama jest jen nejvyšší formou bolesti. K socialisaci umění došel Carrière z vnitřních důvodů: egoismus v jakékoli formě, suchost skepse jest v umění vražedna, v nich nemůže dýchat umělec a zrát silné dílo. Jen člověk, který jest nejvíce člověkem, který objal v sobě celé lidství, může býti umělcem: umělec jest pouhý úd, orgán čehosi nesmírně jej přesahujícího, hercem dramatu věčného, mučedníkem budoucí velikosti, slibů, daných přírodou lidskému rodu. M. J. a F. X. Š.

VÝSTAVY.

XX. výstava sp. V. U. Manes v pavillonu pod zahradou Kinského od 8. dubna do 17. června 1906.

Zastoupeni jsou malíři Böttinger H., Dvořák B., Hudeček A., Jiránek M., Kalvoda Al., Lauda R., Myslbek K., Nejedlý Ot., Pollak R., Šemjakin M. F., Špillar K., Strimpl L., Švabinský M., Tomec J., Úprka J., Wachsman B., Wiesner A. a sochaři Bílek F., Kafka B., Mařatka J., Španiel O. a Štursa J. celkem 68 pracemi.

Schází řada obvyklých vystavovatelů a mezi nimi několik vyslovených individualit uměleckých, které jiní nahradit nemohou; ale celek působí snad bohatěji než na obou posledních výstavách jarních; vystavující jsou snad všichni na postupu, a jejich umělecké profily liší se rozhodněji než kdykoli dříve.

Láká srovnati dnešní úroveň se skromnými a tak radostně vítanými začátky v Topičově Salonu před 8 lety. Při všech změnách v poměrech i v osobách udržel se přece celkový směr i vzestupná linie, a dneškem jsme si snad přece již opatřili basi pro opravdovou práci, která na nás všechny v budoucnu čeká.

Neboť de facto máme za sebou jenom práci přípravnou. Požadavky, se kterými vystoupil „Manes" i „Volné Směry" před osmi a desíti lety, byly skoro vesměs vlastně samozřejmy, a přece bylo potřebí skoro desítileté práce, než nám všem

přešly do krve a do žil a než se nám stalo slevování z nich nemožným.

Žádali jsme si v praktickém ohledu, aby o uměleckých otázkách rozhodovali jen umělci — tedy čistě odbornou jury — a proto jsme hlásali emancipaci od Rudolfina. Snažili jsme se o reformu celého pořádání výstav; snažili jsme se o samostatnou výstavní budovu.

Umělecky hlásili jsme se o právo k nazírání čistě malířskému — filosofie, historie i anekdota vládly ještě na tolik v malířství, že nebylo takové volání zbytečným.

To vše je dnes už ovšem nesporným, ale to vše je také jenom nutnou základnou, na které bude lze stavěti dále. Mnohé jsme si také dnes už ujasnili v theorii, za čím naše vlastní praxe ještě pokulhává. Vybojovali jsme si úctu k technice, říkáme, že se technická vyspělost má rozumět sama sebou, a víme také, že se má nad ni a proti ní cenit hutnost a plnost uměleckého svérázného pojímání — ale v praxi imponuje nám dosud všem, publiku i odborníkům, obratný, třeba nesamostatný, nebo dost prázdný výraz a hladké překonání technických obtíží a zaráží pokus samostatný, ale drsnější a méně harmonický; jsme všichni stále ještě příliš okouzleni tím, že jsme se naučili mluvit svou výtvarnou řečí způsobně a plynně, a zapomínáme, že se obratná řeč, obratný výraz příliš často rovná frási; nevžilo se doposud a neujasnilo dosti přesvědčení, že v umění záleží hlavně na dvojím: má-li umělec vůbec co svého a dovede-li to povědět vlastním osobitným způsobem — větší nebo menší obratnost výrazu je už věcí vedlejší.

Až se i tato zásada u nás vžije, usnadní se tím do jisté míry úloha, která je i bez vnějších překážek vždycky až dost obtížná: snaha po nejplnějším vyjádření, po plném vyžití vlastní individuality.

Měli jsme ovšem do dnes v uměleckém životě českém takových svých, odlišných umělců celou řadu, ale bývali tak osamoceni, tak vzdáleni navzájem, že si v uměleckém tvoření sotva byli oporou.

Pan F. X. Šalda upozornil v literatuře, že všechna naše práce bývala jaksi trpká, samotářská a pavoučí proti sborové, jasné a družné práci v jiných kulturních zemích, kde každé dílo vyvolá odezvou výraz jiného stanoviska a práci novou.

Ve výtvarném umění platí podnes doslova totéž. Celý stav současného umění českého připomíná stále ještě neúplný orchestr, kde jsou jednotlivé party obsazeny výborně, jiné nepoměrně slabě, některé dokonce scházejí. Proto cítíme všichni instinktivně tolik onen nedostatek družného společenství v práci, kde by se jako vojáci v řadě ramenem dotýkali společníci blízských snah svojí prací — kdežto do dnes jsou mezery mezi námi tak nevyplněny a velké, že místo soudruhů se cítíme příliš často uměleckými antagonisty.

Nemůže býti pochybnosti, že ani ti umělci, kteří se sešli před lety v Manesu a jichž řada stojí dnes před námi s vyhraněnými uměleckými fysiognomiemi, nestačí sami vyjádřiti plně všechny stránky naší národní individuality.

Jejich životní úlohou bude jen prohloubiti co nejvíc nejvlastnější svou stránku, vytěžit a vyžít se co možno plně; k úplnému koncertu musí se řady doplňovat postupem let, a budou hustší a vydatnější, jak se bude celý náš život více šířit i hloubit. Volnost a duševní svoboda, kterou si při tom dobudeme a stálým zápasem zachováme svěží, společnost nových a prudkých snah, prohlubování a odlišování názorů, domýšlení do konsekvencí, k němuž donutí sousedé, to všechno nás ponese a vyzvedne jako proud v jarní řece, kde se kry trou o sebe u vzájemném spěchu, ale ženou se ku předu jen o to rychleji.

*

Výroční výstava Krasoumné jednoty v Rudolfinu působí letos doslova trapným dojmem. Co obrazů, co obratnosti a energie, co řemesla — a jak málo malířských myšlének, jak málo uměleckého citu, jak málo vnitřní nutnosti! Dva větší soubory, Jednota výtvarných umělců v přízemí a Mnichovská Scholle v zadních sálech prvního patra, rámují výstavu; mimo ně a mezi ně vecpána řada prací od nejrůznějších autorů, náhodně, bez výběru a bez vůdčí myšlénky.

Několik málo dobrých věcí je ubito hrubou strakatinou, která visí vedle, několik lidí slavných jmen vystavuje smutná úpadková a odpadková díla a zvyšuje tak skličující dojem celku. Kdyby ještě bylo potřebí důkazu o tom, jak demoralisují takovéto široké tržnice umělce i publikum, mohla by posloužit letošní jarní výstava Rudolfinská. Běda všem těm, kdo se odvážili s diskretnější, jemnější prací do této hrubé a křiklavé tlačenice, kde je nutno jen se rozhánět lokty a křičeti z plna hrdla, kde zanikne každá finessa a je ušlapána každá jemnost. Také s jakýmito fanglemi, s pozauny a velkými bubny přišli pánové z Mnichovské Scholle! Žádné plátno není jim dost veliké, žádný štětec dost široký pro jich široké svědomí, žádná bizarrnost příliš odvážná jich nevkusu. S jakou kuráží a s jak malou úctou k přírodě staví se před svoje plátna mladí krajináři, kteří převažují ve výstavě Jednoty! Jako by se zrovna báli přijít s něčím intimnějším, protože by neobstáli v tak hrubé konkurenci. Ano, takovéto nevybíravé tržnice zrovna vybízejí

své obesílately k tak neuměleckým a nemravným konsekvencím, k tak hrubě barnumskému shánění se po effektu a originalitě za každou cenu, jichž nejkrajnějším a odstrašujícím příkladem je professor Akademie Umění Vlaho Bukovac se svými obrazy „Budoucí slávy skříň“ a „Rodinná podobizna“. Kde jsou možny takové nevkusy, tam nelze vážně diskutovati o umění.

*

Kupkova výstava pořádaná společenským klubem Slavia v Praze v pavilonu technologického musea, Eliščina tř. č. 6 od 14. dubna do 17. května 1906.

Ve dvou sálech upravených arch. Gočárem je tu vystavena řada illustrací, satyrických kreseb, leptů i maleb olejových. Z nich stavím nejvýše některé lepty, technicky vysoce zajímavé, a pak illustrace k vědeckému dílu Elisée Recluse. V záhlavních komposicích resumujících charakter celých krajů a zašlých kulturních epoch ukazuje tu Kupka nad míru bohatou dekorativní a ještě spíš theatrální fantasii; zvláště v periodách barbarských přichází mu vhod jeho schopnost násilné, trochu vnější charakteristiky i jeho pevná, určitá kresba.

Tyto přednosti zvracejí se časem v nevýhody; v obrazech olejových je většinou tvrdý, v abstraktních symbolických komposicích, v nichž si libuje, často nucený a nepříjemný. Jisto je, že právě tyto komposice a satyrické kresby, které mu získaly tolik úspěchu, vyhrávaly daleko více svou tendencí, přehnanou a často nevkusnou, než svými uměleckými kvalitami. Tendence bývala vždy nepřítelkou umění. Cyklus Peníze drží se ještě svou vervou i dekorativními nápady; Mír i Náboženstva jsou už rozhodně povrchní a kreslířsky nedomyšleny. Celkem je mi Kupka nejsympatičtější jako illustrátor a kreslíř-reporter v dobrém slova smyslu; satyra i filosofie jeho jsou literární a nucené.

Z ČASOPISŮ.

O dnešní fazi malířství uvažuje velmi pěkně Emil Baur v VI. sešitě letošní „Kunst und Künstler“. V druhé polovině XIX. stol. nastává v malířství významný obrat, podmíněný objevem plein-airu, impressionismu a zjemnělého cítění barevného, objevy, spojené se jmény Manetovým, Monetovým a Whistlerovým. Malířství dostalo se nového rozvojového podkladu, malířství dneška jest mladé. Podobá se snad italskému quatrocentu: umělec jest nabyvatelem a množitelem a ne dědicem a ke svým výkonům potřebuje zmnoženého vědeckého nadání, jaké bylo také vlastní duchům hledajícím nové dráhy v starší době, Dürerovi a Lionardovi.

Vědecký podklad plein-airu byl vysvětlen Helmholtzem dříve, než plein-air byl objeven. Aby obraz působil dojmem světla, které vládne v osluněné přírodě, musí býti stíny velmi jasně a průhledně naneseny. Protivu mezi světlem a stínem v osluněné krajině cítí oko mnohem slaběji než analogickou protivu v pokoji; v přírodě cítí dojem světelné plnosti všude rozestřené. Ve své znamenité přednášce Optisches über Malerei vyložil Helmholtz tyto principy.

Požadavky plain-airové uvedly malířskou techniku v položení trapné. Jsou veliké obtíže, má-li se zachytiti dojem světelné plnosti ve volném vzduchu olejovými barvami. I když se podařilo zachytiti je v prvním vrhu, jest tu nebezpečí, že světlo bude zamazáno, čím více se snažíme obraz provésti. Malířství vyhýbá se tomu různým způsobem. Tak jedni nechávají obrazy plein-airové ve stavu polohotovém, a ovšem musí pak býti pozorovány z náležité vzdálenosti. Jiný způsob jest způsob pointillistický, který se zakládá na additivním misení barev; kladou se tu vedle sebe na plátno čisté pigmenty v drobných hromádkách a smísení jejich zůstavuje se oku. Okres, kde lze užíti pointillismu, jest však dosti obmezený, neboť postříkaný a deštivý vzhled pointillovaných obrazů ruší všude tam, kde i ve skutečnosti jsme zvykli přihlížeti z blízka. Nejsnesitelnější jest pointillismus při pohledech dálkových (Segantini.)

Malířství stojí dnes před úlohou, zdokonaliti svoji techniku nebo ji přetvořiti, má-li stačiti požadavkům, které malíři kladou na své umění.

Pleinairové malířství bylo původně zavedeno v zájmu vyšší přírodní pravdy a větší přesvědčivosti — ale jest možno a pravděpodobno, že se z plein-airu stane estetický princip: že se bude malovat jasně, protože jest to krásné. Pak tomu bude s plein-airem jako s tónovou krásou, oním nejvyšším požadavkem minulého malířství: stane se manýrou, malíři budou na něm lpěti i tam, kde v zásadě není v právu.

Druhý veliký objev malířství XIX. věku jest impressionismus, způsob vidění, který nekultivovaly starší generace; vytvořiti dojem momentannosti zůstalo vyhraženo naší nervosní době. Naše vnímání stalo se náhlejší a pronikavější a prožíváme s vědomím intensivní životnost některého okamžiku; nová říše krásy byla tím objevena, a malíři se jí lačně zmocnili. Impressionistické zření jest zření se silnými zkratkami, jehož jest schopna jen pokročilá kultura. V prvních stadiích malířství žádá se jasná předmětnost, hmotnost, hmatatelnost malby. Znamenitým krokem v zduchovění zření bylo již, když Correggio a jeho nástupci dali mizeti půlkám těl ve tmě pozadí. Ještě větší požadavky klade na nás

malíř impressionistický. V mžikovém portrétu poznáváme z plastické předmětnosti věcí pouze nepatrnosti; vidíme v podstatě jen barvu, světlo a stín. To jsou ty kvality, jež moderní užívání jazyka vytýká jako po výtce malířské. Za to má však impresse pro svěžest a intensitu, jimiž se tu postřehuje barva a kontrast, neobyčejnou životnost a v tomto smyslu zvýšenou pravdu přírodní.

Trvalý zisk impressionismu záleží v těchto skutečnostech: žádný z našich smyslů neumdlévá rychleji než oko. Plná síla barvy nebo světla rapidně klesá, prodlí-li oko na předmětě déle než okamžik. Ploše malovaných předmětů může se dáti více životnosti, než kolik mají v tělesné skutečnosti, nadáme-li je sami přebytkem barevnosti, kterou zdají se vyzařovati při prvním plachém zahlédnutí. Bohatá barevnost nahražuje tu chybící tělesnost. Impressionismus přetvořil v tomto smyslu jmenovitě zátiší, tedy malbu předmětů viděných ve světle pokojovém a podaných v něm. Vedl k odchýlení se od přírodní věrnosti v starém a obyčejném smyslu slova. Moderní zátiší má však větší sílu přesvědčivosti než staré, které působí mrtvě a nudně. S tím souvisí i vědomé položení přízvuku na barevné stíny, které nebyly skoro známy starým mistrům. Moderní malířství odchýlilo se tedy od ploché podobnosti i v malbě při světle pokojovém; jeho problémy jsou složitější; žádá zvýšeného vědění o váze barev a učenějšího odvažování jich síly a charakteru. Tato okolnost působí i na složení palety. Zjemnělejšímu citu barevnému lze jen tím vyhověti, že užíváme více a pokud možno krásnějších pigmentů než bylo dříve zvykem. Tato potřeba cítí se dnes všeobecně; odtud chemické zkoumatelské ústavy k zdokonalení malířské techniky zakládané při vysokých školách. Poněvadž užívání čistých pigmentů jest vždy předností pro svítivost dotyčných barev, znamená každý nový pigment, jehož může malíř použíti, cenné obohacení jeho palety.

Ovšem rozmnožení pokladu barevného nemá smyslu, není-li neseno velmi přesnými vědomostmi barev ve vztahu optickém. Malíř musí znáti přesně ke každému svému pign entu jeho barvu komplementérní, neboť oko vidí vždy komplementérní barvy v sousedství barevné plochy, a barevný charakter všech jasností a temnot určuje se i v přírodním dojmu mnohem méně barvami jeho tělesa, než komplementérními barvami hraničících barevných míst zorného pole. Tyto komplementérní barvy musí malíř spolu malovati v obraze. K této znalosti komplementerních barev jest třeba důvěrného styku se svými pigmenty, a toho dosahuje se nejlépe tím, tře-li a zhotovuje-li si sám malíř svoje barvy. Tření barev jest jeden z podstatných cviků malířových; pouhým citem není možno malovati, jen s bezpečnou zásobou odborného vědění.

Moderní barevné cítění vyvinulo se studiem Japonců: v japonském malířství poznal západ harmonie barev dosud mu neznámé, jakož i porozuměl smyslnému kouzlu, kterým působí dobře uvážené seřadění plných a něžných barevných skvrn. Tato harmonisace barev jest nekonečně volnější a tajemnější než byla schematická koloritová krása starších škol, ku příkladu Benátské.

Moderní malířství utrpělo však také ztráty. Lapání po světle a celkovém dojmu vnutilo olejovému malířství nutnost, malovati pastosně a obraz jen zpola dodělávati. Ještě více sváděl impressionismus k povrchnímu briu, a někteří malíři ztratili mnoho z oné lásky přírodní, která šla do detailu, a vyznamenávala starší mistry.

Technickým zdokonalením dalo by se nedostatku tomuto odpomoci.

Druhé nebezpečí moderního malířství týká se portrétu a záleží ve ztrátě t. zvané formy; jest to kvalita vlastní ve vysokém stupni portrétům starých mistrů. Pod formou rozumí se tělesná modelace. Té vzrostl v moderní malířské praxi silný nepřítel jednak ve snaze po světle, hlavně však v impressionismu. Neprávem byly plein — airové a impressionistické zásady do krajnosti rozšířeny i na portrét.

*

V „Zukunft" ze 24. března má Karel Scheffler bohatý článek Väter und Söhne, studující tragiku dnešní přechodné doby s hloubkou porozumění a smyslem pro její aetiologii, venkoncem vzácnými a neobyčejnými. Slova jeho zasluhují povšimnutí i u nás. Překládám z nich.

„Život mnohých umělců, které široké obecenstvo pokládá za výstavní blázny a jichž díla přijímá s vřískavým posměchem, bývá často tesknou tragedií. Ne zápas umělců myšlenkových jest nejtěžší; berou bez skrupulí formy krásna ze vší minulosti a nečiní mnohem víc, než že kolem částí ovinou duchové pouto svých pojmů. Druzí opovrhují však tím, aby přikryli vlastní nahotu bohatým rouchem otcovské nádhery. Domnívají se, že nejlépe slouží živé tradici, vychovají-li se k samostatnosti. A v pravdě spojení časů neviditelnýma rukama osudu bývají navazována; chce-li člověk svými tupými pojmy lépe to dovésti a korrigovati práci nutnosti, provede ve svojí slepotě zvrácenost a mate, kde chce vyjasňovat. Že jsme vnuci, tomu dostane se nejjasnějšího výrazu právě tehdy, nenapodobíme-li vnějškově způsoby našich předků, nýbrž podáváme-li se zcela takými, jak jsme. Čím hodnotnější ve smyslu budoucnosti, čím novějšího tvaru ve smyslu přítomnosti jest některé umělecké

dílo, tím přirozeněji jeví se samo sebou spojeno s minulostí, s tradicí. To jest však právě dnes těžké: býti samostatným v isolovaném postavení, v němž jest dnes jednotlivec. Umělci sténají pod touto prací jako Sisyfus. Z hlubin nevědoma mohou vynášeti nové hodnoty krásna, ale zároveň přinášejí i strusky nedokonalosti. Má-li býti krásno vyneseno na světlo denní, musí se propracovati pevnou korou pojmů, pochyb a bludů; a tak jeví se, když nabylo postavy, často jako groteskní bytost, která spíše děsí než těší. Plamen, který měl hořeti čistě a tiše, jest zdouván dechem neklidných vášní do všech směrů a ne zřídka zase zhášen. Umění hledatelů formy, jakými jsou malíři Munch nebo Van Gogh, jest proto těžko oceniti. V něm úpí tupě děs života, divoce planou, jako šílenstvím mrskány, proti sobě formy a barvy, tvrdě narážejí na sebe kontrasty, příroda vzpírá se pod štětcem a snaží se vrátiti se v prvotný stav. Vášeň životní leží v mučivých bolestech porodních. Ale za vším tím týčí se, pod hlubokým posud závojem, krása a pravda, které nevědí nic o tomto zoufalství mučených srdcí.

Staří stojí s děsem před těmito emanacemi šílenství jim nepochopitelného a prorokují konec umění. Ale umění nemá konce, pokud jsou lidé. Přetrvalo všecky formy státní, náboženstva i sociální pojmy kolektivné a překoná také naši dobu, bude ještě ssáti med z jedovatých květin. Ovšem: s přizpůsobivým nadšením pro Řecko, blouzněním pro Shakespeara a Michelangela se nám nepomůže. Člověk může býti velmi slabý a změkčilý a provozovati přece s heroy starého umění čistotný kultus. Abychom se však vyrovnali velkým lidem a časům (a hlouběji nemělo by si klásti cíl pokolení), jest třeba jiných sil než pacítění. Kde jde o tvorbu, musí se charakter sám zpřízvučniti a unikati ctnostem neproduktivnosti: pietě a spravedlnosti. Nesmíme naslouchati varování otců, musíme je přenechati jich odumírajícím názorům kulturním a uměleckým a snášeti, že na nás hledí jako na ztracené. Musíme ostře do života, patřiti na nejsilnější skutečnosti a poznati v tom mocnou, za nicotnostmi skrytou vůli kulturní Monumentální síla jest tiše u díla; všude působí ve stejném směru a všecky části připravuje viditelně pro někdejší závěr. Tato latentní kulturní síla všeobecnosti jest zároveň tichou, ale nezadržitelnou vůlí (nebo nutností — kdo mohl by to rozhodnouti?) našich duší, vrůstajících toužně do budoucnosti. Sledujeme-li ji, sloužíme sami sobě. Není lehko za pestrou mnohostí rozpoznati stálý pud; ne lehko umělci dáti se jím vésti, a nejtíže snad lajkovi sloužiti mu profanní prací prakticky. Tajný ideál žije však mezi námi; denně jest patrnější a stále jasněji jeví se jeho síla organisační po všech zemích. Vyrůstá z malých a velkých potřeb života, v nejsilnějších realitách daří se nejlépe, a co se zdálo ošklivým a sprostým, vykukl se náhle žasnoucímu zraku jako lešení a kostra velkorodých celkových útvarů.

Bude-li kultura budoucnosti, po níž toužíme a na níž pracujeme, klassickou? To bylo by zbabělá úvaha! Dosti, bude-li nutnou, silnou a organickou. Krásný život, který může trvati v sobě, tvárná síla, která nese v sobě prameny života, ideál, který jest nutný k sebezachování: to všecko bude vždy klassické, i kdyby žádný tvar neupomínal na starý svět. Myšlenkám, které se nazpět obracejí a úzkostně očekávají od historie souhlas, musíme unikati. Nejprve jde o to, vyvinouti sílu citovou, stupňovati život, dáti ozdraviti tvůrčím schopnostem. Dříve než budeme organisovati, musí zde býti materiál k tomu. A tento materiál dodá nám jen klidná síla, která jest řecky prostá a samozřejmá, poněvadž obsahuje všechen překonaný a uklidněný pohyb.

Resultátů již neochutnáme; také ne naše děti. Kultura roste zvolna, tím volněji, nemá-li objímati malý hellenský národ, nýbrž dvojí pevninu. Přes to měli bychom se oddati úplně práci a povolati k ní všecky stejně smýšlející. Ne proto, že bychom v křesťansky sentimentálním odříkání nalézali v tom radost, pracovati pro vnuky, nýbrž proto, že není lepšího prostředku, učiniti osobní život bohatým, silným a šťastným, než pokus, věnovati všecky síly heroické úloze, která se zdá nemožností, práci, která jest vnucena nutností a zdá se býti jí stále znova potvrzována. Proto že není nic důstojnějšího než toto: býti osudu dobrovolným sluhou, životní idei některého celku výkonným organem.

*

V březnovém čísle revue L' art décoratif píše Jacques Bramson o B. Kafkovi, který chystá právě soubornou výstavu v Paříži. Dobře informovaná studie je provázena 9 reprodukcemi prací většinou čtenářům V. S. známých.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Náš, kollegialní měsíčník Dílo podniká novým ročníkem jakousi omlazující kuru. První číslo nedávno vydané udivilo alespoň kde koho. Jako hlavní článek textový objevil se tam totiž referát o knize Meier-Graefově „Der Fall Böcklin“ — referát, který bije přímo do tváře posavadní zásady „Díla“. — Jakási Masque d'or píše tam totiž bezmála apologii kriticismu Meier-Graefova a restrikce, které činí, nejsou v celku jiné, než které učinil v našem listě před více než šesti měsíci p. F. X. Šalda. Očekáváme nyní, že charakterní a spolehlivě důsledný p. K. B. Mádl, který zahrnul za to náš list svojí ukrutnou satirou,

začne se strefovat do „Díla“, a pouze strachem před těmito duchaplnými útoky vykládáme si heraldickou šifru, za niž se ukryl nový odvážný vůdce „Díla“ po trnitých stezkách moderní evoluce výtvarné a kritické. Pan Mádl zajisté neprodělal za šest měsíců takovou evoluci, aby schvaloval u „Díla“ to, co ho irritovalo až k sotisám u „Volných Směrů.“ Ale ani jinak není postavení rytíře se zlatou maskou závidění hodné: vydávati se na výpravu za moderním uměním s tou družinou, která se kupila a kupí v „Díle“, předpokládá něco, pro co donquixotismus jest ještě slabým a bezbarvým označením. Ale proč ne? V Čechách jest možna každá sebe nelogičtější absurdnost, každá sebe papírovější posa. Jen jednoho jest nám při těchto ztřeštěných metamorfósách upřímně líto: těch dobrých neškodných mužů-výtvarníků, od nichž přinášel, přináší a patrně i na dále přinášeti hodlá reprodukce tento strakatý orgán. Bude to podívaná pro bohy, v reprodukční části budou zastoupeni i na dále osvědčení domorodci staré gardy: Herčíkové, Jansové, Urbanové, Bukovacové, Bubeníčkové, Mandlové a tutti quanti — a v textu budou se hlásati ideje Meier-Graefovy, ideje, které, kdyby se jen setinou měly na ně applikovat, rozdrtily by je na padrť.

*

Rodinova socha „Myslitel“, zakoupená a věnovaná Paříži na podnět Gabriela Moureye, zvláštním komitétem umělců a amateurů odhalena byla před Pantheonem dne 21. dubna.

*

V soutěži (vypsané v prvém čísle „V. S“. t. r.) na plakát pro XX. výstavu „Manesa“ udělena byla cena 200 K návrhu pana Bořivoje Hnátka, malíře v Nymburce. Zhotoveného plakátu nebylo však z technických důvodů užito a nahražen byl plakátem, který nakreslil architekt p. J. Rössler.

*

V. Preissig, Grafické atelier na Král. Vinohradech, ohlašuje vydávání České Grafiky, původních leptů, dřevorytů a lithografií domácích umělců. Cena listu nebude přesahovati 5 korun, náklad je omezen na 250 výtisků. Prvních 15 výtisků na zvláštním papíře prodává se u autora za cenu zvýšenou. — Způsob, jakým nový podnik vystupuje, působí velice sympaticky. Omezený počet výtisků umožní dobrou kvalitu každého exemplaru; láce činí tyto listy přístupny i vrstvám širokým, a okolnost, že podnik neváže své odběratele předplatným, nýbrž nechává jim volnost výběru, k rozšíření snad jen přispěje. První list, barevný lept V. Preissiga, který právě vyšel, je technicky velmi bohatý a zajímavý. Pořadatel slibuje dále listy M. Jiránka a V. Strettiho. K podniku se ještě kriticky vrátíme po uveřejnění několika čísel.

*

Dodatkem poznamenáváme, že obálku X. ročníku „Volných Směrů“ nakreslil malíř Vladimír Županský.

*

Oprava. V 2. čísle „V. S.“ na str. 77, v levém sloupci sedmá řádka z dola měla zníti správně: „Gauguinova kolekce poskytuje krásný pohled a poučení o díle tohoto malíře nejkrajnějšího pojmu . . .“

SOUTĚŽE.

Umělecko-průmyslové museum obchodní a živnostenské komory v Praze vypisuje soutěž na zařízení obývacího pokoje v prodejné ceně nejvýš 1000 korun. První cena: tisíc korun. Druhá cena: osm set korun.

Pro pokoj, jenž nábytkem zařízen býti má, stanoveny jsou následující poměry, plánkem znázorněné:

Pokoj nalézá se v činžovním domě a tvoří součásť dvoupokojového bytu rodiny ve skrovných poměrech žijící. Nábytek pro obývací pokoj určený, má těmto poměrům vyhovovati, má býti veskrz původní, účelný, řemeslně vzorně provedený, skladný, lehce přenosný a v pokoji řádně rozestavený. — Obvyklých nábytkových garnitur nutno se vystříhati.

Soutěžícím jest ponecháno, aby si zvolili a při dodání nábytku správě musejní oznámili, které povolání majetníka bytu měli na zřeteli, zda totiž pomýšleli na pokoj pro řemeslníka, obchodníka, úředníka, učitele a pod. Práce soutěžících budou také dle toho posuzovány, jak tomuto zvolenému účelu vyhovují.

Soutěžící musí do půdorysu bytu (v 1 : 20) vkresliti i nábytek druhého pokoje (ložnice), aby patrno bylo, že měl při zařizování obývacího pokoje zřetel k potřebám celého bytu. Vyplnění půdorysu jeho jest k účastenství na soutěži nezbytné.

Soutěže účastniti se mohou výrobci v Čechách usedlí.

Nejpozději 1. října 1906 buďtež práce, a sice veškeré části nábytku, do Umělecko-průmyslového musea dodány. Práce později došlé jsou ze soutěže vyloučeny.

Museum zřídí samo kostru kojí v stanovených rozměrech obývacího pokoje, při čemž stěna okenní zůstane otevřena, ale ve výkresu musí býti zřetelně naznačena.

Každý soutěžící může na svůj náklad v koji

mu přikázané a na své látce pořídití malbu na stěnách. Zřízení stropu se nepřipouští.

Celou úpravu koje a rozestavení nábytku v ní obstará si soutěžící a práce ta musí býti ve 4 dnech po dodání ukončena.

Soutěž jest anonymní. Předměty buďtež označeny heslem nebo značkou, jméno pak a podrobná adresa soutěžícího buďtež v zapečetěné obálce, týmž heslem nebo značkou označené, odevzdány správě musejní. Byl-li navrhovatel od výrobce osobou rozdílnou, buďtež uvedena obě jména; zúčastnili-li se i jiní vynikající měrou, buďtež i jejich jména uvedena.

Soutěžícím se ukládá, aby přiložili seznam veškerých částí nábytku s udáním prodejné ceny každého jednotlivého kusu, při čemž celková cena nesmí přesahovati tisíc korun.

Každý soutěžící zavazuje se, bude-li mu cena některá přiřknuta, že za uvedené ceny přijme a nejdéle do 4 měsíců vyřídí objednávky prostřednictvím správy musejní u něho učiněné. Správa musejní má právo, po celý rok od výroku poroty počínajíc, objednávky za tuto cenu u každého z vyznamenaných učiniti.

Po prohlášení výroku poroty budou veškeré práce v Umělecko-průmyslovém museu po čtyři neděle veřejně vystaveny.

Umělecko-průmyslové museum vyhražuje si, leč pouze k svým účelům, právo obrazové reprodukce všech zaslaných prací.

Porota: Fanta Josef, architekt v Praze, Koula Jan, architekt, professor na české vysoké škole technické v Praze, Křížek Filip, továrník nábytku na Smíchově, Pauer H. C., truhlář a sochař v Praze.

Potřebný půdorys, jakož i řád vydává ředitelství musea.

*

Čtvrtá třída České akademie věd a umění vypisuje ceny 2000 K, 800 K a 500 K za výtvarná díla výhradně rokem 1905 datovaná a jimž dosud žádná cena udělena nebyla. Originály neb jich fotografie s udáním, kde originál se nachází, podány buďtež se žádostí kanceláři České akademie do 15. června 1906. Ceny prohlášeny budou ve valném shromáždění v prosinci 1906.

Dále udělí se po návrhu IV. třídy r. 1906 po stipendiu (badatelském, studijním neb cestovním) 400 kor., a to na základě výkonů za nejlepší uznaných. Výkony doloženy buďtež, jak při cenách naznačeno. Žádosti za stipendia podány buďtež do 15. května t. r.

Z fondu Leopolda Schmidta, ryjce a člena České akademie, založeného k povzbuzení a ocenění umělecké činnosti v odvětví grafického umění (rytiny, lepty, litografie atd.), medaileurství a s ním příbuzných technik uměleckých v kovu (plakety a pod.), které ob rok střídavě na výtěžku z fondu toho podíl bráti budou, vypisuje IV. třída České akademie veřejnou soutěž v obnosu 960 kor. O cenu soutěžiti mohou umělci české národnosti jen s pracemi vynikající umělecké hodnoty, provedenými v posledních dvou letech (1904–1905). Pracím původním (vlastní invence) náleží přednost, nejsou však vyloučeny ani reprodukce (redukce a pod.) děl autorů jiných, budou-li vykazovati nevšedních kvalit v tom kterém odvětví reprodukčního umění. Žádosti dlužno podati nejdéle do 31. května 1906 v kanceláři České akademie. K žádosti přiloženo budiž dílo, kterým umělec o cenu soutěží. Přisouzená cena prohlásí se v slavnostním shromáždění České akademie na počátku prosince 1906. Roku letošního připadá cena umění grafickému (rytiny, lepty, litografie atd.).

*

Městská rada na Král. Vinohradech vypisuje českým umělcům přístupnou soutěž na hlavní oponu pro městské divadlo na Král. Vinohradech. Barevné návrhy v $^1/_{10}$ skutečné velikosti, obsahující i ornamentální výzdobu lambrequinu, zadány buďtež současně se zapečetěnou obálkou do 30. června 1906 do 12. hod. polední do podacího protokolu městského úřadu na Král. Vinohradech.

Porota, v níž zasedají starosta města Josef Víšek neb jeho náměstek Al. Bureš, projektant divadla architekt Alois Čenský a dále malíři Max Švabinský a Frant. Ženíšek, udělí nejlepším návrhům tři ceny v obnosu 1000 K, 600 K a 400 K. O provedení opony ujednána bude s autorem zvláštní smlouva a honorář za provedení nesmí přesahovati 10.000 K.

Současně vypisuje městská rada Král. Vinohrad soutěž na plastické skizzy dvou figurálních skupin pro pilony hlavního průčelí městského divadla. Sádrové odlitky skizz, provedených v $^1/_4$ skutečné velikosti, dodány buďtež současně s obálkami, opatřenými hesly, do podacího protokolu městského úřadu na Král. Vinohradech do 12. hodiny polední do 15. května 1906. Za nejlepší návrhy obou skupin uděleny budou ceny ve výši 600 K, 450 K a 300 K. V porotě zasedají opětně starosta města neb jeho náměstek a projektant divadla, jak v soutěži prvé, a dále sochaři St. Sucharda a Jos. Mauder.

Cenou vyznamenané návrhy obou soutěží stanou se vlastnictvím města, pokud se jich k naznačenému účelu použije. Ceny jsou nedělitelny a nejdéle za měsíc po výroku poroty splatny.

Právo reprodukční zůstává autorům. Potřebné plány vydá soutěžícím stavební kancelář divadla na Král. Vinohradech.

MAX
LIEBERMANN.
PIVOVARSKÁ
ZAHRADA V
ROSENHEIMU.



KAREL SCHEFFLER:

MAX LIEBERMANN.*)

Žádný žijící německý malíř nebyl tou měrou jako Liebermann předmětem vášnivých a tvrdošijných bojů principových; a přece nedává k tomu ani jeho osobnost, ani jeho umění zvláštního podnětu. K ničemu nevyzývá jeho svéráz méně než k exaltaci a k ničemu více než ke klidné věcnosti. Důvody tohoto nepoměru mezi příčinou a účinem jsou ve zvláštní konstellaci našeho uměleckého života. Liebermann stal se vůdcem a předbojníkem německého malířství ne naposledy díky té okolnosti, že jest od smrti Leiblovy nejschopnějším ze žijících malířů; toto postavení, které přirozeně vyplynulo z logiky událostí, jest mu však upíráno vlivnou majoritou. V boji, který vznikl, razí se zásady obojí strany v hesla, a Liebermann jest vtlačen do položení, v němž musí státi za všecka měřítka uměleckého názoru, jehož jest chovancem, tak jako by byl jeho otcem. Tento umělec není silou, která by mohla dávati zákony, ne osobností takového druhu, aby se duch doby a celého národa na ní mohl rozžehnouti; ale epocha, na niž působí, jest tak slabá, stav jeho prostředí jest tak rozplizlý, potřeba vůdce jest tak veliká, že přece musí býti národu ukazován jako nejužitečnější vzor, jako důstojný vůdce. Mezi pohany působili apoštolové tak silně jako Kristus v Judsku. Velikým mužem není Liebermann; po svých přirozených vlohách jest z těch, kdož kráčeji stopami větších. Jeho nadání jest méně lesklé než užitečné; jeho temperament nestrhuje vášnivě, síla jeho jest klidná a vytrvalá; vněmová schopnost instinktů jest obmezena, ale kde selhává, pečuje soudnost veskrze zdravá, aby pohled padl vždy na rozhodné. V době bohatě rozvinuté tvůrčí síly podřídil by se Liebermannův talent celkovému stilu, aniž by faenomenalně vystupoval. Kdybychom měli široce rozvětvené malířské pokolení, byl by v něm tento moderní mistrem mezi jinými mistry; vládnoucí konvenci velkého způsobu byl by se stal jedním z nejpracovitějších, nejoddanějších, ale ne nejgeniálnějších sluhů. Můžeme si jej mysliti bez námahy jako důstojného člena starých malířských cechů německých nebo jako mistra hollandské školy v sedmnáctém věku; neboť na jeho svérázu pozorujeme dříve schopnost volného podřadění se než originalitu, dříve životný konservatismus než revolučnost. Bereme-li impressionisty francouzské, belgické a hollandské jako uzavřenou mezinárodní školu, vyplňuje Liebermannovo umění ještě dnes v ní svoje místo a řadí se do ní, a objeví se dějepisectví budoucnosti, jež bude dosti volno, aby pojímalo moderní uměleckou myšlenku jako kosmopolitickou energii, jako člen v dlouhém řetěze. Nacionalistickému způsobu pozorování zdá se však, že stojí mimo každé organické spojení s minulostí a s přítomností; jest proto jedněm člověkem bez zákona, druhým faenomenem. Spravedlivé posuzování bude se musiti snažiti, aby se vyhnulo takovému přestřelování, pokud mu to jen bude možno,

*) Tato essai jest kapitolou knihy o Maxovi Liebermannovi, která vyjde v říjnu tohoto roku nákladem Julia Barda a Bruna Cassirera v Berlíně. — Nebyla posud nikde uveřejněna a jest tištěna jako český originál.



MAX LIEBERMANN.
KRÁČEJÍCÍ SEDLÁK.

phicus“, nazval ji vtipně Macaulay), může se lehce zdáti reservovaný tón vůči nejuzrálejšímu z žijících německých malířů nespravedlivým. Ale znamenalo by sesměšňovati Liebermanna, kdybychom chtěli o něm a o jeho umění mluviti výrazy blouznivými.

Tím, co dnešní jazykový způsob označuje jako geniálnost, Liebermann není: to snáze dokáže srovnáními cit resonance schopný, vychovaný v pozorování uměleckých děl, než rozum důvody. Neboť pojmy genia a talentu nevyjadřují nesporné hodnoty. Každá doba spojuje s nimi zvláštní smysl, a určení hraničná dají se proto dialekticky jen těžko stanoviti. Potřebovali bychom, jak Kant již poznamenal, mrtvého jazyka s neměnným smyslem slovním, abychom se mohli dorozuměti o kolísavých citech a pojmech, o něž jde v aestetice. Ale na druhé straně vedlo by to k neživotné diskussi, poněvadž by se musil ztratiti jemnější smysl mezi řádky. Aesthetikové naší klassické doby stavěli pravidlem talent příliš nízko a genia příliš vysoko. Talent nazývala většina z nich automatický dar napodobivosti a vcítění se; jen geniovi chtěli přiznati sílu tvůrčí a charakterisovali jej — protivou k talentu, jehož díla mohla býti úplně napodobena a ne pouze jednou stvořena od zcela určitých osobností — jako přírodní sílu, která jediná může vyvésti díla lidská, jakých zde posud nebylo a jaká nikdy nebudou moci vzniknouti ve stejné způsobě. Newton nesměl by býti nazýván geniem, poněvadž jeho objevy, které jsou mathematické povahy a jichž jest možno proto dopočísti se logicky, i bez něho byly by učiněny, byť i později a se značně větším nákladem síly. V tomto smyslu daly by se nahraditi i činy uměleckého talentu, poněvadž nikdy nepřekročily úrovně, jíž by nemohla dosáhnouti

jako plodu téže přítomnosti, která plodí ony protivy. Žádná osobnost našeho výtvarného umění nevyzývá tak naléhavě k věcnosti. Jako stojí Liebermann před přírodou, tak musí státi před ním jeho posuzovatel. Jako malíř pozoruje lidi, kteří mu sedí: zcela objektivně, jako služebník dojmu, jako registrator představ způsobených dojmem, bez nejslabšího pokusu lichotiti nebo přírodu opravovati, tak může žádati, abychom i jeho vylíčili a portrét jeho ukázali současnosti. „Přijímati zákon od objektu,“ jest zdravým uměleckým principem Liebermannovým; i tam, kde on sám jest objektem, nedá se nic lepšího učinit než sledovati tuto zásadu, kterou se naučil Schiller formulovati ve svém styku s Goethem. V naší době, kdy každý den přináší nové monografie a kdy strašně zuří nemoc bezpodmínečného nadšení pro popisovanou osobnost („furor biogra-

i obecnost. Povážlivost takovýchto definicí jest v tom, že hned z předu, k vůli dialektice, konstruuje se protiva mezi talentem a geniem, které není a ani nemůže býti podle celého stupňovitého rozvoje přírody. Je-li hranice, která dělí oba pojmy, může to býti jen hranice imaginárná, obratník, který rozlišuje mírné pásmo talentu od horkého pásma genia. Při čemž však jest dbáti toho, že v mírném pásmu jsou horcí dnové a plodné pruhy země a v tropech mrazivé temperatury a pusté trati. Nejde o rozdíly druhové, nýbrž o různosti stupňové. I tak může býti přijato, že při určitém stupni nastupují silné změny tvárné. Bod nullový značí jen stupeň jako kterýkoli druhý ve stupnici teploměrové a přece při tomto stupni nastávají rozhodné změny ve vzduchu a vodě. Tento stupeň, onu imaginární hranici rozpoznati, jest ovšem v aesthetickém myšlení nanejvýš důležito. Ne proto, aby se mohly umělecké zjevy rubrikovati, nýbrž proto, že vyšší stupně přirozeně dávají nejbezpečnější měřítko a proto že soud, poukázaný jen na pocity, takových měřítek potřebuje.



M. LIEBERMANN.
STUDIE.

Pro ducha umělecky tvořivého jest mnoho forem nazíracích. Všechny mají jako dočasný výraz životní síly, dospěvší některého rozvojového bodu, neobmezené právo na život. Ale tyto nazírací formy, jichž jest nekonečně mnoho, mají rozmanitou cenu. Všeobecně závazný soud o této ceně nemůže podati žádný člověk, poněvadž každý může jen sebe a svoji dočasnou nazírací formu položiti za důkaz. Jednotlivci pomáhá cit, aby činil rozlišování, jež mají absolutní platnost pouze pro něho. Všeobecnost jest však o stupňovém sledu lidských forem nazíracích poučována jen časem, to znamená: pozvolna pracujícím instinktem všech. Měřeno jest při tom dle užitku, který mají různé, umělecky vyjádřené nazírací formy pro poznání věčné životní vůle, neměnné ve všem utváření a přetváření, a dle síly, jíž tato temná vůle životní, jejímiž tvory všichni jsme, dochází v umělci sebeuvědomění. Genius sáhá vždy k nejvyšším formám nazíracím, které v tomto smyslu mají největší užitek; vidí ve všem tváření a přetvořování — jichž nemůže zniknouti talent, ačkoli i on míní cosi věčného — „věčně jediné, jež se mnohonásobně zjevuje“. V tom jest jeho povýšenost nad změnu časů; a v tom, že talent nemůže v proměnném trvanlivé — které se nedá právě v malířství bez náhodné karnace podati — jest založena větší konečnost jeho děl. Všecky nižší stupně, na něž působí talent, objímá genius, byť i velmi úhrnně, již v sobě. Genius musí



M. LIEBERMANN. VÝHLED Z MÉHO OKNA. ▪

proto přirozeně znovu si stvořiti nové části svých výrazových prostředků, kdežto talent může pak velmi dobře těchto nových prostředků použiti. Neboť vyšším může býti označeno hlubší, ne však naopak. Na druhé straně však ušlechtilé dílo talentu není umenšováno dílem genia. Jako nejmenší a nejprostší v přírodě není existencí většího a složitějšího ohroženo, tak také umělecké dílo, které nižší nazírací formu ryze a úplně vyjadřuje, trvá samostatně vedle díla, jež ztělesňuje nejvyšší formu nazírací. Časnější úmrtnost nějakého uměleckého díla označuje relativitu jeho ceny pro lidstvo, ne však jeho bezcennost. Také talent vyššího stupně tvoří něco, čeho zde posud nebylo, v stejném tvaru, a co nemůže nikdy vzejíti stejně poučováním, přemýšlením, pílí nebo badáním: cosi nenapodobitelného a původního. Ovšem působí takto talent jen v mezích pravidla, jež ustanovil genius. Může toto pravidlo obohatiti, obměniti a především rozšířiti, ale ne stvořiti. K takové pratvůrčí práci chybí mu dostatek duševní vitality; jeho citový život může se projeviti jen přimknutím; u něho převažuje receptivita v protivě k vášnivé spontannosti geniově. Poněvadž talent to, co genius přenesl do nejvyšší formy, věčně platné, takřka zpět překládá do časnosti, rozumí se dříve nebo později jeho dílům všeobecněji a jsou odměňována potleskem. Vyšší forma není naproti tomu nikdy populární, přes to, že prostřednictvím talentu působí na celek a určuje jej. Všeobecněji ceněna bývá genialnost jen, když ve svých dílech mísí věčně platné s časným. To děje se velmi často a tak se stává, že obmezený, do určitých nazíracích forem zakletý talent, který hřivnu jemu svěřenou umí vytěžiti, někdy silněji může působiti a ryzejší umělecká díla může vytvořiti než genius kolísající mezi vysokými a nízkými formami nazíracími.

Podle definicí posud obvyklých musili by býti starší malíři jako Pieter de Hoogh a Adrian van de Velde nebo novější jako



▪ MAX LIEBERMANN. ▪
V ZOOLOGICKÉ ZAHRADĚ V AMSTERODAMĚ.



▪ M. LIEBERMANN. ▪
VLASTNÍ PODOBIZNA.

Ludwig Richter a Schwind, jako Stuck a Slevogt nazýváni geniálními, poněvadž jest v jich díle nějaké cosi, budiž to zde nebo onde sebe nepatrnější, co jest nenapodobitelným. Nechá-li se platiti toto stanovisko, pak jest ovšem označiti Liebermanna za genia vysokého stupně. Ale pak vzniká ihned otázka po hodnotných stupních v tomto nepřirozeně rozšířeném území. Sjednotíme-li se však na tom, že budeme jmenovati Mendelssohna nebo Berlioza v poměru k Bachovi a k Beethovenovi, Haufa nebo Manzoniho v poměru ke Scottovi, Pietra de Hoogh k Vermeerovi van Delft, Gerhardta Hauptmanna protivou k Ibsenovi a potence jako Pissarro a Lautrec proti Manetovi a Degasovi talenty, musí i Liebermannovi býti odepřen titul genia.

Ale tento malíř jest v tak zvláštním položení vůči svému národu, že se jeho činnost zdá rovnati činnosti geniově. Dějiny utvářejí nejen geniálná individua, nýbrž i epochy překonávající síly a významu. Žije-li prostřední talent v takové šťastné době, vynáší jej silný duch doby na vyšší úroveň. Vzpomeňme jen slavných Holanďanů, kteří až na Rembrandta a Vermeera van Delft nebyli osobnostmi velikého způsobu, již však jeví se v lesku vysokého uměleckého rozkvětu geniálně ozářenými. Avšak v době prosté živého smyslu uměleckého jest talent stejné kvality všeobec-



■ M. LIEBERMANN. ■
PODOBIZNA W. BODE.

nou neschopností tak tísněn, že se jeho díla v odkazu dějin ztrácejí jako příliš bezvýznamná. Liebermann jest však v pamětihodném položení, že prožije osud třetí. Jako talent prvního stupně šel k národům za silnější uměleckou kulturou do učení a vzdělal se na velikých a geniálních příkladech; užil všech předností školy impressionistické a profituje ještě dnes z genia vůdců. Pak obohacen vrátil se do rodné země v době, kdy nebylo tu mnohem více než mrtvý konvencionalismus, pošetilé mody, tápavé pokusy a sotva jediné, zcela harmonicky vytvořené nadání. Jaký div, že byl všude pozdravován jako přínosce nových zjevení, ale více ještě potírán, že převyšil svoje prostředí a jevil se v něm déplacé. V takovém položení působí isolovaný talent lehko jako faenomenálná genialita. Lieberman jest k německému malířství bezmála v témže poměru, jako byl jednu dobu Turgeněv k ruské literatuře. Také tento básník vzdělal se v cizině, aniž tím seslabil svoje národní cítění; co svému národu pak daroval, byla sice jen národní varianta mezinárodních hodnot, ale zdálo se to nejprve originální tvorbou.

Svéráz Liebermannův měl přízeň mnohých okolností pro svůj rozvoj. Především nebylo mu jako potomkovi staré patricijské rodiny židovské tak těžko jako jiným odloučiti se od podání, která se stala



M. LIEBERMANN.
■ ŠIČKA. ■

MAX
LIEBERMANN.
ZAHRADA
CHUDOBINCE
V EDAMU.





M. LIEBERMANN.
■ POLEDNE. ■

pouty. O čem nebylo germánskému jinochovi kolem r. 1870 vůbec sporu, co bylo národu sakrosanktním: dozvuky romantiky s její sentimentální ideologií, ztuhlé tradice doby klassiků s jejími školskými útvary pojmovými, úzkoprse na umění přenášený cit vlasteneckého uvědomění — to nemohlo se státi v té míře přehradou rozvojovou intelligentnímu židovi. Neměl daleko té příčiny a té vnitřní nutnosti ke konservatismu jako jeho okolí. Typický nedostatek konservující sklonnosti u židovstva a jako důsledek liberální pud po novém nedají se vysvětliti duchovou živostí a nervosním intellektualismem, nýbrž tím, že osud odepřel židům pevný státní a proto také duchový majetek. Ke konservování měl by dokonce žid, kdyby nebyl odkázán pouze na přítomnost a budoucnost a kdyby neměl příčiny, prchati od každé minulosti, značné vlohy. Za daných okolností jest přirozeno, že německonárodní vázanost, nabytá teprve přizpůsobením, není dosti silna, aby dala zapomenouti na vrozené mezinárodní společenství rassové. Příbuzenské vztahy ve všech zemích opatřují židům přednosti a ovšem i nebezpečí světoobčanství. Kolem r. 1870 moci mysliti jako Němec v uměleckých věcech světoobčansky: to bylo ovšem nesmírnou předností. A Liebermann mohl jí úplně využíti; jiný než tento žid s úzkou, rassovou hlavou byl by se směl sotva tak hned po míru ukázati v ulicích pařížských.

Na prospěch bylo také rozvoji Liebermannovu to, že ve struktuře jeho talentu chybí všecky rušivé elementy. Jeho talent jest jednou z nejčistších a nejsilnějších emanací židovského ducha a není irritován žádnými cizorodými atavismy nebo vlivy. Charakteristické znaky židovského nadání jsou u Liebermanna v čisté kultuře. Toto přísně determinované rassové nadání, které se rozvinulo s tropickou bujností po emancipaci židů na počátku minulého století a

zmocnilo se skoro všech pak obecného vzdělání, hledá sobě rovného ve všem, co může býti pořízeno pílí, rozumem, trpělivostí, schopností řadivou, silou poznávací, darem napodobivým, temperamentem a především konsekvencí. Těmito velmi rozšířenými vlastnostmi dosahuje židovský duch obdivuhodné prostřední výšky; ale chybí mu za to velké výšky a hloubky. Mosesové Mendelsohnové, Heinové, Börneové, Mendelsohn-Bartholdyové, Liebermannové, zdá se, označují nejvyšší body lidové síly, která jest v podstatě receptivná. Böcklinem konstatované asijsko-židovské smísení krve v umělci tak eminentním jako Hildebrand, zdá se, umožnilo teprve jeho chladnou dokonalost, ale zabránilo zároveň jeho vzmachu. Poněvadž nejvyšší tvůrčí síla neleží v židovské bytosti, chybí mu přirozeně i silná znepokojení duševní puberty vlastní povahám geniálním nebo ke genialitě předurčeným. Vývojová cesta semitského talentu bývá jasná, prostá a důsledná a bez divokých klikatin touhy za universálností směřující.

Také procítá a uzrává většinou v časnějších letech než u Germánů a jest spojen se značnými vnějšími schopnostmi, s manuální obratností. Z toho vyplývají relativně záhy již užitečné výsledky; a ty zase posilňující tlakem své konkretné přítomnosti sílu jednostranného směru. Všecky tyto vlastnosti jsou typické pro Liebermannův talent. Jistě, nezmateně a bez vulkánského hluku rozvinul se jakoby podle plánu a s poměrně malou námahou dosáhl stupně, k němuž mohl dospěti Germán snad jen tehdy, kdyby prošel nebem, peklem a světem.

Scházelo-li na této straně znepokojení, byla logika osobního vývoje ještě více tou okolností zajištěna, že Liebermannův svéráz jest produktem aristokratické kultury rodinné. Dvojí cestou vychází umělecky tvárná energie z lidu: buď tryská faenomenově přímo z věčně pohnuté beztvarosti demu jako resultát zdánlivě náhodných setkání rodových, nebo jeví se jako plemenný resultát intensivných rodinných kultur. Při první cestě, kde individuum ve své krátké pouti mezi kolébkou a hrobem musí prožíti všecko, co leží mezi nížinami a výšinami, kde musí překonati mocné odpory, což plodí vysoká napětí a vyvíjí mocné teplo, nalézáme v dějinách častěji násilnou geniálnost; na druhé cestě rodinné aristokracie vzniká však převahou kultivovaný, užitečný talent. Kdekoli sledujeme osudy exklusivných velkých nebo malých kruhů rodinných, uzříme, že síla z generace na generaci se rodící jest podrobena rozhodným změnám formovým. Energie, která jest nejprve založena jako vůle k moci, bohatství nebo vládě, snaží se v pozdějších generacích získané statky socialně sankcionovati: stává se ethicky nábožensko; když však tato proměněná energie ve svém dalším rozvoji blíží se bodu své zralosti nebo chystá se jej překročiti, prožije novou změnu a stává se esthetickou: táž síla, která působila v dědovi vůli k moci, v otci množivou a zachovávající mravní energii, stává se v synovi požívajícím nadáním uměleckým. V malém zrcadlí tyto rodinné dějiny veliké dějiny světové; z chtění a jednání stává se během rozvoje pozorování a poznávání. Umělci, který se vidí tímto způsobem vřaděným v přirozenou myšlenku vývojovou, stává se rodinná kultura silou, která jej omezuje a chrání před roztříštěním. Kde nadání faenomenově z lidu se vynořivší musí samo sobě býti rodinou a prožíti její rozvojové fase v několika málo desetiletích, poněvadž ani ono nemůže dospěti aesthetičnosti nepřekonavši dříve stupňů předchozích, tu předjímají aristokratickému talentu předkové mnohé z těchto zkušeností, takže cítí jako neirritující reflexy, co onomu stává se osudem. Proto jsou rodinnému aristokratovi vlastní cnosti sebeomezení: kritická rozmyslnost, schopnost, rozděliti si síly, a čistý smysl formový. Zřídka bývá umělec tohoto způsobu titánským. Bezpečně a nezmaten postihuje, co jest mu přiměřeno, a v stálém rozvoji kráčí k nejvyššímu bodu, jehož jest mu dopřáno dosáhnouti.

Jako poslední potomek židovské rodinné aristokracie jest Liebermann skrz na skrz nositelem takovéto energie, která se stala aesthetickou. Kdo na něho hledí jako na demokrata se zálibou pro špínu, jako na revolucionáře, kterému dělají sensace potěšení, jako na programmového realistu s liberálními sklony, mýlí se zásadně. Aristokratem jest více než čímkoli jiným; a všemi přednostmi i slabostmi vnuka jest nadán. Srovnáváme-li jeho autoportrét s dvojitým obrazem jeho rodičů, odkrýváme rys za rysem rodiče, především matku v synovi, syna v rodičích. Není to ani formálně bezduchá podoba masa, jako



M. LIEBERMANN. PODOBIZNA RUD. VIRCHOWA. ■

ji nalézáme v rodinách proletářských, nýbrž podoba, která spočívá na příbuzné duševní organisaci, na zdědění vůle, „která si vytváří tělo". Liebermannův svéráz jeví se mně v rodinné kultuře očistěným od všeho rušivého a tím tak jednostranně bezpečným a vědomým, že se mu vždycky zdaří pravé, to jest: plodné associace. Bouři a tíseň, poblouzení mladosti a geniální nevkusy marně u něho hledáte. Od samého počátku byl tento umělec, vyrostlý v požitcích vzdělaného bohatství, bezpečným a exklusivným v každé volbě.

Všecky tyto disposice, směřující k témuž resultátu, nemohly nalézti vhodnější půdy nad Berlín. Stalo se zvykem označovati toto město jako naprosto protiumělecké. Jako tak často udělala se z relativné pravdy bezmyšlenkovitě pravda absolutní. Pro umění jistého způsobu — ku příkladu pro horkou epigonskou temperaturu, která v jihoněmeckých uměleckých centrech

udržuje se vždy uměle na téže výši — jest Berlín ovšem nepříznivým místem. Ano, jest pravděpodobno, že veliká vášnivost nenalezne v dohledné době resonance v mladém říšském městě. Ale tím není řečeno, že na skoupé půdě nemůže se vůbec dařiti umění. Že se stal Berlín prvním německým semeništěm impressionismu, této nejmodernější, to znamená: nejživější formy malířské, nutí k přemýšlení. Podle bystrého slova professora Heycka musí skoro celý sever a východ německé říše býti pokládán za zemi koloniálnou. Berlín není však hlavním městem německého jihu nebo západu, nýbrž především hlavním městem zemí, které staletou prací průkopnickou Slovanům, Rusům, Lužičanům, Čechům a Polákům byly urvány: má cosi z města koloniálního. Nejvíce od r. 1870, od kdy silným přílivem z východu vzrůstá jako druhé Chicago. Že tedy Berlín také v umění musí míti jiné potřeby než jihoněmecká města s prastarou kulturou, kterou jest nutno konservovati, leží na bíledni. Každý sáhá po tom, co může prospěti jeho druhu. V literatuře nedobral se posud protestantsky skeptický, úplně kriticky věcný berlínský duch ničeho specifického; neboť Fontane, zdržen romantickými atavismy, nedostal se přes počátky. Ale v malířství zastupují tohoto prusky-amerického ducha kolonistického — který na druhé straně ovšem ještě ukazuje všecky dětské nemoci parvenuovské také v umění — dva významní umělci: Menzel a Liebermann. Ti oba jsou zcela dětmi půdy, která jest jim domovem, a jejich svéráz v ní koření.

Liebermann především porozuměl, jak přizpůsobiti přednosti nekulturního, ale panenského milieu podmínkám svého původu, svého sociálního postavení a svých determinovaných vloh a využiti konstellace do krajnosti. Jemu nepřekážely tradice,



M. LIEBERMANN.
■ KRESBA. ■



M. LIEBERMANN.
■ PODOBIZNA. ■



M. LIEBERMANN.
■ KRESBA. ■

když hrozily státi se mu škodlivými, a přece nedovedl nikdo jich využiti jako on, když jich později potřeboval. V tomto bodě ukazuje se disciplinující schopnost umělcova v celém svém významu, jíž vedle daných podmínek děkuje za hodnotný resultát svého života: jako kritická síla. O Rembrandtovi a o Rubensovi, ano ani o Milletovi nelze si mysliti, že by za jiných podmínek něco jiného stvořili; zdá se, že přišli na svět s missí; Liebermanna můžeme si představiti, že by došel v jiné době, v jiné zemi k jiným výsledkům; ale máme u něho jistotu, že by v každém případě z materialu, který by poskytlo umění nějaké doby jeho talentu, vytvořil cosi vlastního, harmonického a cenného — díky síle jeho kritické energie, která poznává hodnoty v jejich relacích a jež je dovede mistrovati k vlastní potřebě.

Němec našich dnů jest nakloněn tuto vlastnost podceňovati. Uvaž však, že učinila z Liebermanna nejlepšího z našich žijících malířů. Kritická vloha není zajisté nejvyšší na žebříku sil; ale že dovede býti produktivnou, je-li velce pojata, je-li jí charakterně užíváno, nedokazuje nic tak naléhavě jako celkové dílo Liebermannovo. Kritika, o níž jest zde řeč, může býti nazvána také světovým názorem. Vyšetřuje vztahy uměleckých hodnot mezi sebou, rozpoznává nutné a nutí pak talent, aby to činil. Pečuje o to, aby všecko rušivé bylo odstraněno a směřuje vždycky nejprve faustovsky k nitru, k vlastnímu citovému světu; jest věcností největšího stylu. Pomocí kritiky poznal Liebermann důležitost intuice, přinutil následkem toho svoji přirozenost k nejkrajnější koncentraci toho, co z této síly ne právě ve velké míře měl, a výsledek jest ten, že umí z malé hřivny nekonečně plodněji těžiti, než jiní malíři s bohatou intuitivnou silou. Tato tiše pozorující, ne vášnivě aggresivná duše dala se, vedena kritickým poznáním, vychovati k objektivitě, k oddaní se jevům, že její láska k pravdě zdá se stupňovanou až k náboženskosti;



M. LIEBERMANN.
■ KRESBA. ■

umělec odsoudil se — a to bylo snad pro duchaplného největším vítězstvím! — k passivnosti, vyloučil hbitý intellekt nebo poukázal mu služebné postavení a zatím, co se takto stával tak docela nástrojem a zatím co dovedl, co takto prožil, znova přehlédnouti a organisovati, vyrůstala z trpění pravdy schopnost, ji ovládati a krásně utvářeti. Kritika v malém i ve velkém: to jest Liebermannova nejlepší síla. Sama o sobě negeniálná síla; že však každá síla může býti stupňována až k hranicím genialnosti konsekvencí a hlubokou důkladností: toho v novější době žádný malíř nedokázal tou měrou jako Liebermann. Jen touto neustálou kritikou uzpůsoboval se Liebermann k výkonům stále vyšším, vyvaroval se každé stojatosti. Jeho neustálé rozvíjení se jest v dnešní době jedinečné v Německu. Dnes ve výsledku dá se přirozené obmezení tohoto talentu sotva cítiti, poněvadž k jeho dovednosti, k jeho pracně nabytému poznání a zvolna uzrálému mistrovství přišly jeden po druhém všecky ty krásné city, z nichž vychází vroucí příroda. Něžnost a vášnivost, idylličnost a dokonce monumentálnost daří se mu dnes do určitého stupně, byť i intellektuelně temperovány. Zajisté, jeho příroda potřebovala vždycky narážek; byly-li mu však dány, způsobil slabý dotek celou řadu činů. Jako se vyvinula z dosti bezvýznamných rysů jinochovy tváře v stáří charakterní hlava, tak stal se z malby dosti neosobní individuelní styl. To mohl dokázati člověk, který jest mnohem spíše učenecký temperament než visionář mocí bezfrazovité konsekvence a kritické energie.

Tento prostě jasný resultát, který se dá vyznačit několika málo rysy, jest tím obdivuhodnější, protože Liebermann má dosti složitý rozum a jest člověkem, který se těší zřejmě ze svých intellektuelných schopností. Byl však vždycky dosti chytrým, aby svůj paradoxy milující esprit ze svojí malby vyloučil nebo dal se účastniti tomuto nebezpečnému druhu jen zcela

prostředečně a pod dozorem vyšších poznání. Kam může vésti vždy marná rozkoš, duchaplně pointovati štětcem, a jak může ochromiti nejzdravější sílu nazírací, dokázal s dostatek osud Menzelův jako umělce. Poněvadž Liebermann nemůže dáti vyžíti svojí schopnosti pro vyhrocování pojmů při malování, užívá jí jako agitator, frondeur, causeur a spisovatel. Poněvadž jeho silný rozum bez ustání promýšlí všecky možnosti umění, získal pozvolna velikou dialektickou obratnost, která mu přichází znamenitě vhod. Každý z jeho výroků jest jako broušený a připravený; umí formulovati, problemy balancovati na špičce prstu a raziti narážky. Kdyby neměl tento dar slova, svižné associace, nemohlo by býti jeho umění tak prosté a bez fráse. Pravděpodobně sáhl by pak ke karrikatuře, jak to učinil uzavřenější Daumier. A zda bylo by to právě pro Liebermannovo trapně arrondované umění výhodou, o tom dá se pochybovati. Aby podal velikost ve smyslu Daumierově a nezůstal vězet v duchaplnosti, k tomu chyběla by mu síla vášně. Před přírodou není Liebermann duchaplným, tu spíše utrpuje dojem; po práci zotavuje se pak v samolibém a trochu tyransky povýšeném hovoru z námah tohoto sebeodříkání.

Jako umělce neoslovil by žádný nezasvěcenec tohoto poněkud schýleného šedesátníka s typickým trpitelským rysem všech židovských fysiognomií; spíše jako vynikajícího anatoma nebo vlivného bankéře. Nálada samotářská nevychází z jeho bytosti. Jako muž světa zastává s přirozeným sebevědomím svoji akademickou důstojnost, kterou nelogicky nabídli tomuto odpůrci akademie a kterou on stejně nelogicky přijal. Žel, má však jen titul učitele mládeže, ne jeho povinnosti; neboť zvláště pro národ hledajících talentů hodil by se zvláště dobře jeho způsob. Jako jeden z oněch dobře měšťanských zjevů, které se staly tak důležitými v posledních desetiletích pro náš umělecký život, dokazuje, že člověk může nosit cylindr, pořádati zábavy a žíti zvyky západního Berlína a přece míti velmi mnoho talentu. Musí býti připočten k oněm dobrým moderním umělcům, kteří nemyslí, že tvoří něco neslýchaného a že jsou povýšeni nad všechny kulturní pracovníky, zacházejí li se štětcem, dlátem nebo perem místo s pitevním nožem a retortou, kteří naopak vykonávaji své dílo bez pathosu jako povinnost, ale zemřeli by, kdybyste jim vzali tuto práci. O olympnictví, o korunách nesmrtelnosti nesmí se mluviti ve spojení s jich jménem. Bylo by to směšné. Ale smíme, právě když mluvíme o Liebermannovi, připomenouti řemeslnický smysl starých německých a hollandských mistrů; a trochu také berlínství starého Fricka, po francouzsku střižené, který dělával s Voltairem atheistické vtipky a mimochodem zkolonisoval Sprévský les a území na Vartě. Kdyby každý umělec, úředník, učenec, spisovatel nebo kupec pojímal své povolání tak vážně jako tento tak často z nevlastenectví podezřívaný malíř, kdyby měl každý kulturní pracovník tak mnoho ctižádosti pro dokonalost práce a tutéž lásku k věcnosti, touž úctu před životním dechem skutečnosti, vzešel by z takové činnosti velmi brzy kulturní stav.



PAUL GAUGUIN:

Z KNIHY NOA NOA.

VYPRAVOVATEL MLUVÍ.

(DOKONČENÍ.)

Musil jsem jíti na den do Papecte.

Slíbil jsem, že se vrátím týž večer; ale vůz, kterým jsem jel, zanechal mne v půli cesty, ostatek musil jsem urazit pěšky, a byla hodina z rána, když jsem se vrátil.

Když jsem otevíral dvéře, zpozoroval jsem, a srdce se mi při tom sevřelo, že světlo bylo zhaslé. Na věci nebylo však přece nic překvapujícího; měli jsme ve chvíli jen velmi málo svítiva a nutnost, obnoviti zásobu, byla jednou z příčin, proč jsem se vzdálil. Ale zachvěl jsem se náhlým pocitem pochopení, nedůvěry, kterou jsem bral za předtuchu, zajisté, ptáček uletěl...

Rychle škrtl jsem sirkou a uviděl jsem...

Bez pohnutí, naha, ležíc na břiše na posteli, oči nadmíru rozšířeny strachem, Téhura patřila na mne a zdálo se, že mne nepoznává. I já sám byl jsem několik okamžiků v podivné nejistotě. Jakási nákaza plynula z hrůzy Téhuřiny. Zdálo se mně, že fosforeskující světlo proudilo z jejích očí se strnulým pohledem. Nikdy nezřel jsem ji tak krásnou, nikdy zvláště ne krásnou krásou tak jímavou. A pak v těchto polotmách, které byly jí zajisté zalidněny nebezpečnými zjeveními, podezřelými suggescemi, bál jsem se učiniti posun, který by vyhnal v paroxysmus zděšení tohoto dítěte. Věděl jsem, co jsem jí byl v tu chvíli? Nepokládala-li mne s mojí nepokojnou tváří za některého z démonů a strašidel, Tatapaiisů, jimiž legendy jejího plemene plní bezesné noci? Věděl jsem i, kým byla v pravdě? Prudkost děsu, který ji držel, pod fysickou i mravní vládou jejích pověr, činil z ní bytost mně tak cizí, tak různou od všeho, co jsem posud viděl!

Konečně přišla k sobě, zavolala mne a já činil všecko možné, abych ji přivedl k rozumu, uklidnil, dodal jí důvěry.

Naslouchala mně s kyselou tváří, pak hlasem, v němž chvěl se pláč:

— Nenechávej mne již nikdy takto samotnou, bez světla...

Ale strach sotva stišený, žárlivost se probudila.

— Co jsi dělal v městě? Jel jsi se podívat na ženy, na ty, které chodí na trh pít a tančit a které se dávají důstojníkům, námořníkům, celému světu...

Nepropůjčil jsem se k hádce a tato noc byla mi sladka — sladká a vonná noc, noc tropická.

Téhura byla hned velmi rozumná a velmi milá, hned velmi bláznivá a velmi rozpustilá. Dvě protivné si bytosti — nepočítajíc mnoho jiných, nekonečně odrůzněných — v bytosti jedné, které se vzájemně popíraly a nečekaně jedna po druhé následovaly s nejšílenějším kvapem. Nebyla proměnná, byla dvojitá, dvojitá a mnohotná: dítě starého plemene.

Jednoho dne věčný žid podomník — znepokojuje ostrovy jako pevninu — přijde do našeho okresu se skříňkou skvostů z pozlacené mědi.

Vyloží své zboží; lidé jej obklopí.

Pár zlatých naušnic jde z ruky do ruky. Oči všech žen se lesknou, všechny po nich touží.

Téhura svraští obrví a patří na mne. Její oči mluví ke mně velmi jasně. Tvářím se, jako bych nerozumněl.

Zatáhne mne do kouta:

— Chci je.

Upozorňuju ji, že ve Francii tato cetka neměla by ceny, že jest to z mědi.

— Chci je!

— Jakže! Zaplatit dvacet franků za takovou špínu! Bylo by to šílenství. Ne.

— Chci je!

A s vášnivou výmluvností, oči plny slzí:

— Nebude ti tedy hanba, až uvidíš tento šperk v uších jiné ženy? Ten a onen mluví již o tom, že prodá svého koně, aby mohl dáti pár naušnic svojí vahiné!

Nemohu se odhodlat k této hlouposti. Odepru podruhé.



J. MAŘATKA. ■ STUDIE K PODOBIZNĚ A. DVOŘÁKA.

Téhura podívá se na mne ještě upřeným zrakem, nedíc již slova, a pláče.

Vzdálím se, vrátím se, dám dvacet franků židovi — a slunce zase vysvitne.

Dva dny po tom byla neděle. Téhura strojí se do velkého úboru. Vlasy umyla mýdlem, pak osušila na slunci a na konec natřela vonným olejem; má krásné šaty, jeden z mých šátků v ruce, květ za uchem — nohy bosy: odchází do chrámu.

— A naušnice? pravím jí.

Téhura stáhne tvář v opovržení:

— Je to měď!

A vybuchnuvši ve smích, překročí prah chatrče a odchází, náhle zase zvážněvši.

Ve chvíli siesty, svlečeni, prosti, dřímeme, ten den jako ostatní, vedle sebe — nebo sníme. Snad ve svém snu vidí Téhura zářiti jiné naušnice.

Já chtěl bych zapomenout všeho, co vím, a spáti na vždy . . .

Bůh ví, kterého dne — bylo krásně, což nerozlišuje v roce tahitském den ode dne — jsme si usmyslili ráno, že půjdeme navštívit přátely, kteří měli chatrč tak asi deset kilometrů vzdálenu od naší.

Vyšedše o šesté, vykonali jsme za chladu cestu dosti rychle, poněvadž jsme přišli o osmé k cíli.



J. MAŘATKA. PODOBIZNA PANÍ M. S.

Nečekali nás: veliká radost a po objímání jali se chytat prasátko, aby nás uctili. Vražda byla vykonána. K prasátku byly přidány dvě slepice. Nádherná osmiramenná sepie ráno chycená, několik taros a banany doplňovaly jídelní lístek bohatého a chutného oběda.

Navrhnul jsem, než bude poledne, abychom šli do jeskyň maraských, jež jsem často vídal s povzdálí, aniž se naskytla posud příležitost navštíviti jich.

Tři mladé dívky, mladý hoch, Téhura a já, celá veselá to tlupička, brzy jsme byli v prachu.

Z kraje cesty pokládal bys jeskyni, skoro úplně přikrytou goyavníky, za pouhou náhodnost ve skále, za trhlinu poněkud určitější než trhliny ostatní. Ale odsuňte větve, vklouzněte o metr do výše: žádné slunce, jste v jakéhosi druhu sluji, jejíž pozadí působí na vás dojmem malého jeviště s prkny velmi červenými, zdánlivě vzdáleného asi sto metrů. Na jedné i druhé stěně nesmírní hadové zdají se plížiti se zvolna a pít s povrchu vnitřního jezera: jsou to kořeny, které pronikají trhlinami skály.

— Kdybychom se vykoupali?

Odpovídají mně, že voda jest příliš studená; pak dlouhé porady stranou a smích, který mne dráždí.



J. MAŘATKA.
KOUPAJÍCÍ
SE DÍVKA.

Naléhám: konečně mladé dívky se rozhodnou, svléknou se ze svých lehkých šatů, a opásáni paréy jsme již všichni ve vodě. Všeobecný křik:

— Toë toë!

Voda pleská a její zvuky odrážejí se tisícerým echem, jež opakuje: toë toë!

— Půjdeš se mnou? pravím Téhuře, ukazuje jí pozadí.

— Šílíš? Tam dolů, tak daleko! A úhoři? Tam nikdy nikdo nechodí.

A vlnivá, graciésní plískala se na břehu jako mladá osoba velmi hrdá na to, že umí tak dobře plovat. Ale i já umím velmi dobře plovat, a ačkoliv mně to stálo trochu přemáhání, abych se odvážil zcela sám, dal jsem se přece k pozadí.

Jakým podivným zrcadlivým klamem zdálo se mně, že se vzdaluje ode mne, jak jsem se snažil jej dosíci? Ploval jsem stále ku předu a s každé strany velicí hadi patřili na mne ironicky. Jednu chvíli myslil jsem, že vidím plouti velikou želvu; hlava dokonce vynořila se z vody a poznal jsem dvě oči, lesklé a pevně upřené, které mne vyzývaly k boji. — Šílenství, myslil jsem: mořské želvy nezdržují se v sladké vodě. Přes to (stal jsem se tedy v pravdě Maorcem?) mám pochyby a málo chybí a chvěl bych se. A co jsou



JOSEF MAŘATKA.
ANTONÍN DVOŘÁK.

to tam přede mnou ty široké, mlčelivé vlnivé kruhy? Uhoři! — Jak že, jest třeba setřásti se sebe ten umrtvující pocit strachu!

Spustil jsem se kolmo do vody, abych dosáhl dna. Ale musil jsem vyplout na povrch nedosáhnuv ho. Se břehu křičí na mne Téhura:

— Vrať se!

Obrátím se a vidím ji velmi daleko zcela malou... Proč vzdálenost i v tomto smyslu jde do nekonečna? Téhura není již než černým bodem ve světelném kruhu.

Zuřivě a tvrdošijně pokračuju ve svém. Celé půlhodiny pluju: a pozadí jeví se mně stále tak vzdáleným!

Bod odpočinku, nějaká plošinka a za tím stále zírající díra, která vede... kam tedy? Tajemství, jehož se neodvažuju domysliti.

Přiznávám se konečně: bál jsem se opravdu.

Bylo mně třeba dobré hodiny, abych dosáhl cíle.

Téhura samojediná mne očekávala. Její družky, lhostejny, odešly.

Téhura se pomodlila a vyšli jsme z jeskyně.

Třásl jsem se ještě trochu — zimou. Ale ve volném vzduchu ovládl jsem se konečně, zvláště když Téhura s úsměvem, v němž jsem se domníval, že bylo přimíseno i zloby, se mne otázala:

— Nebál jsi se?

Odpověděl jsem jí nestydatě:

— My Francouzi se nikdy nebojíme.

Téhura neprojevila ani lítost ani obdiv. Ale postřehl jsem, že po mně pokukovala zvědavě očkem, zatím co jsem šel několik kroků odtud natrhat jí vonných tiaré, a vetknout jí jich do chumáče jejích vlasů.

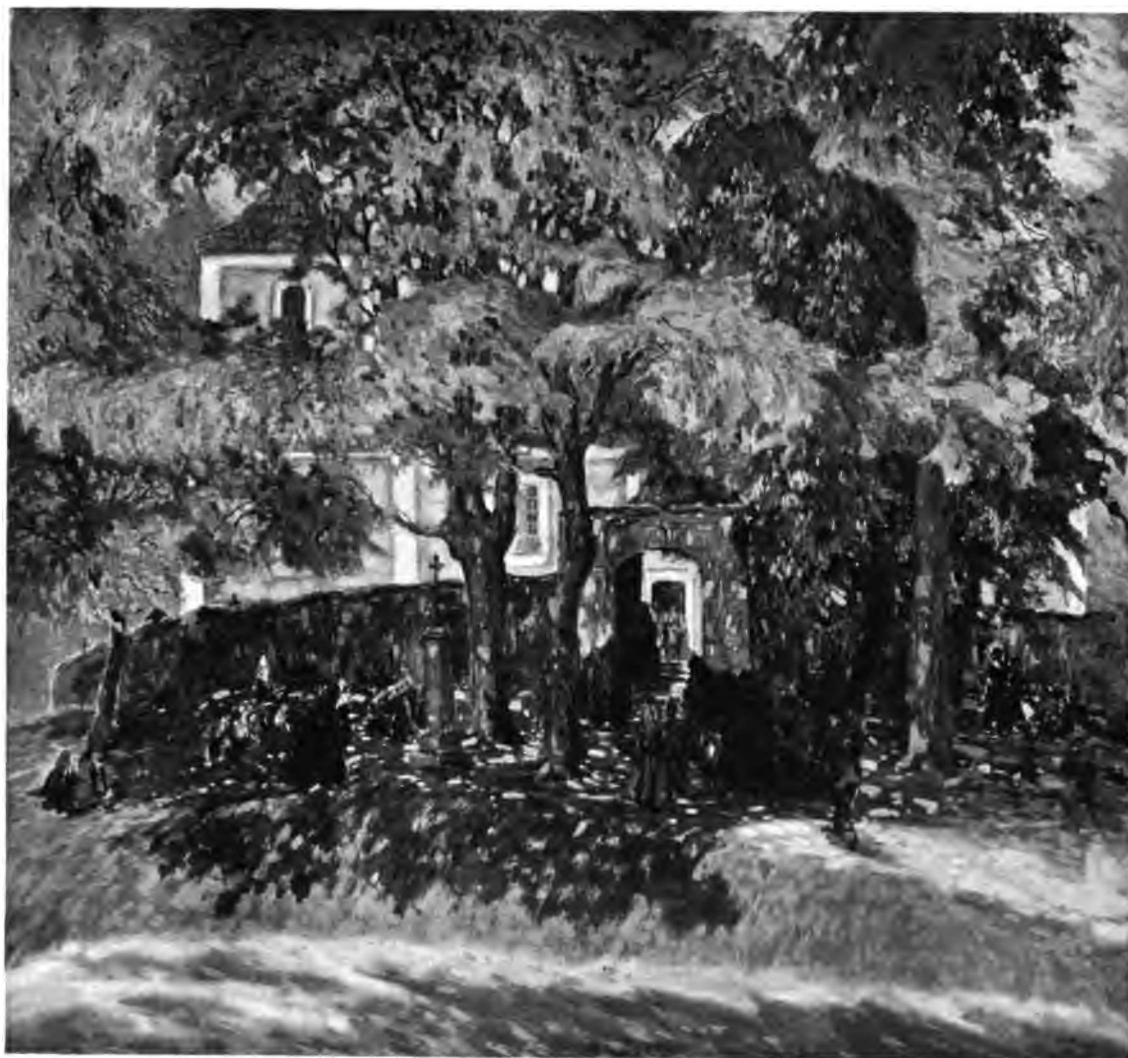
Cesta byla krásná, moře nádherné. Tváří v tvář Moréa týčila nám své vznešené a velikolepé kopce.

Jak je dobrý život! A s jakou statnou chutí hltá člověk po dvouhodinné lázni prasátko uměle připravené, jež vás čeká v bytě!

Přel. F. X. ŠALDA.



JOS. MAŘATKA.
ITALSKÝ HOCH.



OTAKAR NEJEDLÝ.
Z POHORSKÝCH MOTIVŮ: NEDĚLE.





OT. NEJEDLÝ.
Z POHORSKÝCH
MOTIVŮ: CHA-
LUPY.—V ŽLUTÉ
NÁLADĚ.



OTAK. NEJEDLÝ.
ČERNÝ PRŮVOD.



H. BÖTTINGER.
PODOBIZNA
MALÍŘE F. Š.



HUGO BÖTTINGER.
PODOBIZNA DÁMY.



A. HUDEČEK.
■ V LÉTĚ. ■

MAURICE BARRÈS.

PSOVODA Z LAONU.

„— O krásné hrozny z jaspisu, které trhají v noci v sadech Trianských, a které jsou ráno tak svěží a skoupány rosou! Může být rozkošnějšího ovoce k povzbuzení chuti? Nedoufám uzřít zas ty časy blažené.

— Příteli, ta vzpomínka je léčkou ďáblovou."

Tento úryvek rozmluvy z podivuhodného dramatu Cervantesova: El Rufiàn dichoso, Šťastný ničema, utkvěl mi v paměti tak, že Triana od let nabyla pro mne významu legendarního a jevila se mi jednou z romantických zahrad světa. A také jednou z mých prvních rozkoší v Seville — v Seville, kterou dnes oslavuji výroční slavností, — bylo překročiti žhavý most Quadalquiviru, abych navštívil na druhém břehu předměstí Triany.

Žádné sady, po nařezaných hroznech ani památky! Příroda neosvědčovala tu svou krásnou energii než velkými nahými hochy zlaté barvy, kteří dřímali se svým hmyzem ve stínu svých špinavých stavení. Porcelánka zařízená tam anglickými kapitalisty, kteří chtěli využitkovati neuvěřitelně levné ruční práce, mne pobouřila: ponížení lidu nuceného vytápěti pece v hodinu, kterou po celá pokolení zasvěcovali siestě!

Sledoval jsem zvolna pruhy stínu maje požitek z malebnosti gitan, malých oslíků, nahromaděných odpadků, a zdržuje se při kostelech, vždy svěžích a nepředvídaných. Konečně vraceje se ku Quadalquiviru posadil jsem se unaven na náměstí při vstupu na most ve stínu velkého missionářského kříže. Bylo nás tam ke stu živých tvorů, a nikdo nemyslil než na lehký vánek, slabší než dech vějíře, který se nesl od řeky: modlící se žebráci, ztýraní dělníci čekající na tramvay, polonahé běhny se svými bastardy, prodavačky ovoce; všechno pokryto mouchami a páchnouc rozkladem.

Snad právě tato vůně, kterou, přiznám se, mám vášnivě rád, přenesla mne na benátské kanály, kde jsem cítil stejné květy a stejnou smrt pod mírnějším sluncem. Vzpomínal jsem, že totéž zklamání, jež jsem dnes potkal v ulicích Triany, jsem cítil kdysi na Giudecce, když mne tam zavedla záhadná písnička Mussettova:

U Blažeje a na Zuecca
na zkvetlých lukách trhat verbeny,
u Blažeje a na Zuecca,
tam žít a umřít chtěl bych já!

Ale tak jsem byl nespokojen s Trianou, že bych se byl chtěl okamžitě přenést na tu Zueccu, smutný nanešený ostrůvek, kde jsem přece jasně viděl, že není stopy po verbenách; ale jaká rozkoš nechat viset s gondole ruce zanesené prachem do proudu svěží a šumící vody! . . . A nyní Sevilla kouzlem vzdálenosti dokonala své čarovné dílo. Jeví se mi po roce oplývající leskem. „O krásné jaspisové hrozny ze zahrad Trianských . . . Nedoufám uzřít znova ty blažené časy." Ale hlavně chápu nyní odvetu Křižovníka v dramatě Cervantesově: „Příteli, ta vzpomínka je léčkou ďáblovon."

Benátky a Sevillo, Sienno a Toledo a Kordobo! Buditelky illusí, jichž jsem jednoho dne užil nedbale a s únavou, a které od té doby ďábelským kouzlem vládnete celým mým sněním, hle, v čem jsou Vaše čáry: jako milostné slovo nebo urážka,

jež skanou v ohnivou duši, váš obraz zvětšený časem brzy docela opanoval bytost, která jej na dvě vteřiny pojala.

Ta příliš obchodní, příliš moderní, příliš smavá Sevilla stala se pro mne po roce místem, kde nabyla pro mne ceny dojmutí slova, jež do těch čas byla jen šedými pojmy. Teprve v Seville jsem procítil Marii Padillu, dona Pedra, dona Juana, Valdes Leala, božského Moralesa, slabiky ovšem libozvučné pro každého, ale jež se jiným zdají krátkými, kdežto v cestovateli vzbuzují nevyčerpatelné proudy zmatených pocitů.

Večer je Sevilla mladá, milující a vypjatá; je sladká a šumná jako plesová síň, kde je oranžový sorbet vskutku ledový a kde oči netrpí světlem. Ale před noční Sevillou dávám přece přednost Seville spražené sluncem, neboť slunce zabraňuje vzpomínkám i předvídání a uzavírá v pocit okamžiku.

Tajné a svěží kaple, jež mi otvírali za odpoledních hodin, kdy každý spí, úslužní chlapci, stvořeni, zdálo by se, aby nosili psaníčka nebo i sloužili za komorné, nabízely jste mi tak podivný nábytek, truhly, skříně, nesoucí náruče lilií a poslední květy magnolie, tak že dojem, který jsem si odnesl od vás, je důvěrnost zavřeného bytu, kterým vane tajemství žhavé lásky.

U San Jacinta, právě v předměstí Trianském, vím o Kristu ležícím na prošívané pokrývce, jehož podporují dvě podušky, a trnová koruna leží vedle něho.

Ani v museích Sevilly ani Madridu nenajdete pravý výraz domorodé záliby. Jsou načichlá italianismem. Skutečná rozkoš je tam, kde se ozve pravý nerv španělský, násilný a vskutku hrozný způsob, jenž se zmocní našich smyslů. Tragické loutky španělské, dřevěné, oblečené do sametu, s rubínovými prsteny, co je ve vás zajímavosti, třeba jste se schvalně zahalovaly polotmou, abyste zakryly své stažené obličeje! Goya se svými torery a strhanými čarodějkami nám prozrazuje podobné žáry. Slabě, neboť od smrti a smyslnosti mučedníků on sklouzl až k dramatům býčím a záletnickým. On se zdá posledním rašením vysýchající mízy této racy. Ale zahlédl-li jsem kdy tajemství Španělska, bylo to v hlubokých alkovnách jeho kostelů bez proslulosti, když jsem vzdor mřížím a stínům zbožňoval ty zavánějící loutky, ta svlečená krvácející těla, ta kolena a rozedřené lokty Krista. Kristus je mladý třicetiletý muž, jehož ženy utírají namočeným prádlem.

Rozkoše býčích zápasů a auto-da-fé, promění-li se v methody rozumu, máme asketismus. Podezřívám ty Španěly, že shledávali rozkoš v pohledu na Kristovo utrpení. Nad celým Španělskem slyším ten tvrdý křik, který se zvedal v liduprázdném Cadixu z cirku, kde se tísnil lid a vítal co chvíli pokřikem tryskající krev. Na dlaždicích tak svěžích v Alcazaru Sevillském vdechoval jsem krev, mladou a mocnou krev milenců a ctižádostivců, kteří se tam vraždili; a na těchže dlaždicích, cosi lehkého se tam vznáší a upozorňuje mne, byly rozloženy koberce, aby je změnily na ložnice. Ač byly tolikrát myty a jsou tak němy, nemohou mi přece tyto dlouhé sály odepříti přiznání nejprudšího nervového života, jaký bylo kdy dáno žíti člověku.

Překrásné krajiny španělské, aristokracie světa! Nemluvte mi o Německu ani o Anglii! Jak ji chápu tu baladu, kterou zpívaly v XVI. století seňority Sevillské a Cordobské: „Můj bratr Bartolo táhne na vojnu do Angličan. Přivede mi odtamtud malého luterána s provazem na krku a malou Angličanku, jež bude mou komornou.“ Nám všem daly provaz na krk, ty královny Jihu. „Ah příteli — jak dí případně svatý muž Cervantesův, — ty vzpomínky jsou léčkou ďáblovou.“

Ubohý severan, jehož okouzlila kdysi taková krása, myslím na psovodu pána z Laonu. Jeho život, jak hned uvidíte, je právě jako náš, utopený v prostřednosti zaměstnání a řemeslných styků a osvícený krátkými blesky. Ve sbírce povinností a podivných služebností staré Francie stojí při panství Laonském: „Běžná ženka bude k službám psovody jednou do roka.“

Jednou do roka! Den radosti pro toho ubohého mladíka, zcela podobný datu, jakým je v našich životech styk s těmi velkými kurtisánami Jihu, Sevillou a Benátkami, Siennou, Toledem a Kordobou.

To výroční setkání nevěstky a pážete jaké intensity muselo postupně nabýti v obraznosti toho hocha! Jistě dával pocifovati svým mírným chováním celému psinci jeho sladkost. Po takových okamžicích, stejně jako žádný z nás Severanů, kdož jsme cestovali tam dole, nemohl býti zvířetem.

V květnu 1893.



A. HUDEČEK.
▪ VEČER. ▪



JAN ŠTURSA. ▪
ZAMYŠLENÝ MUŽ.

ARMAND SEGUIN:

PAUL GAUGUIN.*)

Přes daleké útočiště, jež toužil zase spatřit z lásky, kterou k němu choval, i z opovržení k naší společnosti proti té, která jej obklopuje, nepomysliv nijak na zapomenutí, kterým by zatopilo toto vyhnanství jméno každého druhého, Paul Gauguin, jak plynou léta, potvrzuje se velikým umělcem, jehož vliv v dnešní naší generaci byl značný; jest stále nádherným vychovatelem těchto dnů jako jím bude těm, kdož přijdou po nás, tvůrce a obnovitel starých formulek právě jako autor krásných obrazů, ušlechtilých dekorací, v nichž moudrý duch dovede sbírat dobré vědění. Jako sochař svými řezbami ve dřevě, jako keramik svými kameninami sezřejmuje formule, jež byly neznámy.

Není malířem ve smyslu, jak se mu rozumí, řekne-li se Rubens nebo Frans Hals. Naše myšlenka dává mu toto jméno, srovnává-li jej s Puvisem de Chavannes. Revoluce zabila tuto vlastnost, a poslední století narodivší se s Davidem a Ingresem, nalezlo ji až Delacroixem, Courbetem, Manetem. V jeho prvních pokusech, v obrazech z Martinique, které jsou malovány s láskáním, jak budou později provedeny obrazy z Bretagne, vedení jeho štětce jest stále křepké, plné ducha a vždycky odlišné.

Lze jej vidět v jeho životě obklopeného četnými mladými intellekty, dychtícími po jeho theoriích a hrdými jeho přátelstvím. Jeho příkladem byli povzbuzeni tvrdí pracovníci obrácení k vznešenému cíli. Znamená to, uznati autoritu a logiku jeho slova, zájem, který byl cítěn pro ně, úctu, kterou jsme chovali k jeho charakteru. Tehdy protivou k dnešku talentu bylo si váženo v té vesnici Pouldusk, která se podobala zahradě Platonově. Umění mistrova a jeho žáků přetvořila rychle sprostou hospodu v chrám Apollinův: zdi pokryly se dekoracemi, jež uváděly v úžas řídkého pocestného a žádného povrchu nebylo ušetřeno, vznešené sentence rámovaly krásné kresby, z oken krčmy stala se oslepující malovaná skla.

Tam Bernard diskutoval nové theorie, Filiger vynášel na světlo náboženské primitivy, Sérusier hledal charakteristiku bretoňského sedláka. Zde jest de Hahn, který naslouchá dobrým slovům, jeho gnomovská figura opakuje se v zajímavé skulptuře, vykrojené ve špalku dubovém, v jedné z nejkrásnějších a nejživějších, jež vytvořil Gauguin. Dřepě v kterémsi koutě, de Chamaillard zkouší své první pokusy a maluje se zuřivostí, které již neztratí.

Můžeme žasnouti, nepřehlížejíce Lavala, který zemřel příliš mlád pro rozkoš našeho zraku, že žádný z jeho žáků ho nenápodobil a že nebyl sledován vůbec žád-

*) Přinášíme tu článek, v němž jeden z nejmilejších žáků velikého francouzského mistra vypsal jeho vliv na skupinu umělců v Pont-Avent a charakterisoval výmluvně a hluboce povahu, dílo, nauku i genia svého velikého přítele a učitele. Článek Seguinův byl psán v roce úmrtí Gauguinova, ale před ním; vyšel v březnovém až květnovém čísle revue L'Occident r. 1903.

Armand Seguin jest dnes již také mrtev: zemřel na počátku r. 1904 po dlouhém utrpení souchotinami v pustém koutě Bretagnském, chud a sám, stár necelých třicet pět let; zemřel v něm předčasně krásný malířský talent, který se nemohl plně projevit a vyžít v díle, hlavně vinou vnějších poměrů. F. X. Š.



J. ŠTURSA.
REFLEXE.

ným napodobitelem, kdy naše zraky setkávají se ve výstavách jen s falešnými Pissary, s plagiaty Moneta a Renoira, s kopiemi Cézanna a někdy Odilona Redona. Byla by v tom látka k užitečné diskussi, kdybychom hledali důvody tohoto faktu. Nechtěje říci, že by jeho Umění intelligentní myšlenky, synthesy zamilované do linie, odvozované harmonie ve všeobecném zahalení arabesky mohlo odpuzovati některé nebo že jeho díla posud malého kursu, nechápaná vulgárností, byla by od něho odvracela všecky, kdož vidí v penězích cíl života, mohu tvrditi, že autorita mistrova byla tak zjevna, že bylo pochopitelno, prchalo-li se před ní z kontradikce. To jest také vlastní důvod, který mně zabránil, že jsem jej nenásledoval na Tahiti; zatím litoval jsem tohoto rozhodnutí, že neznám krajinu, jejíž kouzlo mi vyprávěl každý den, že neznám zemi, již symbolisuje slovo Noa-Noa, šťastný ostrov snů a krás, na nějž se uchýlil Paul Gauguin, podoben lvu, který se vrací do svého doupěte, když byl skončen zápas po dobytém vítězství.

Ubohý veliký přítel! Jeho postava zůstane mi vždy v paměti, i tehdy, kdybych neměl rozkoš, spatřiti ji zase kteréhosi dne. Jest to sladká naděje, již chovám od sedmi let; byl bych rád, aby se splnila, zajisté vítanější než jiné, jež nás budí každé jitro, jež se rodí z různých vášní a z rozličných touh, jež nám diktuje nutnost jako pýcha. Jest pravda, že mohu nakresliti jeho široké čelo, jeho modré oči, jeho nos, jehož tvar připomíná zobák orlí. Jeho jemná ústa pod vousem již šedivým. Slyším jeho hovor sladký, hořký, láskající, svévolný, vždycky bohatý obrazy, a nikdo, kdo jej znal, nedovede zapomenouti jeho smíchu, který zní ještě v mých uších, smích sonorní dobrotou, smích umělce šťastného životem, zaujatého velikostí a krásou, smích také sarkastický, ale prostý všeho záští, který kousal, válčil, bouřil se, bojoval za jeho Umění.

Vynalézal všecko. Vynalezl svůj stojan. Vynalezl způsob, jak připravovati svá plátna. Vynalezl postup, jak reprodukovati aquarelly. Taktéž slavnou loď, která nebyla nikdy postavena, ač se měla vysmívati ztroskotání! Tak vynalezl také svůj bizarní oděv, astrachánskou čepici, ten nesmírný tmavomodrý plášť, jejž držely vzácné ciselury a pod nímž jevil se Pařížanům jako nádhery milovný a gigantický Maďar, jako Rembrandt z r. 1635, když kráčel volně, vážně, opíraje se rukou v bílé rukavici, se stříbrnými kruhy, o hůl, kterou sám dekoroval.

Vynalézal-li všecko, dekoroval také všecko způsobem uměleckým, zábavným a vždycky se stylem. V době, která se mně zdá dnes vzdálenou, a která nám byla dobou dobré práce, naše schránky na

barvy, naše stojany, naše slaměné klobouky a naše dřevěnky byly opravdové zázraky podle naší skromnosti. Ale on vítězil lehce v tomto zápase a my jsme jej prohlašovali dobrovolně vítězem, poněvadž byl vždy dokonalým dekoratérem. V tomto smyslu utvrzuje se velikým mistrem. Touží-li po tom, linie ukazuje se učelivou, ohebnou, lichotivou, aby se mu zalíbila, barvy před jeho vůlí zpívají své vlastní valeury v šťastné harmonii, aby slavily vášeň, kterou k nim pociťoval. Vidím ji velmi krásnou, uskutečnil-li svoje naděje, chatrč na Tahiti, kterou podpírají široké sloupy tepané a malované, v níž jest srovnán nábytek, který si předsevzal konstruovati, jako chtěl učiniti se všemi předměty běžného života. Na zdech představuju si obrazy, jež jsou radostí a sluncem.


J ŠTURSA.
CESTOU.

Jak živým bylo by utrpení tohoto umělce, kdyby se vrátil z dálky mezi nás! Jeho hněv by byl veliký, kdyby viděl naše kavárny, naše afiše, výklady našich kupců. Pro slávu nového umění lupiči jej přepadli a okradli; a pak z vděčnosti a aby nebyli podivíny v této šťastné době, popřeli moc jeho díla, jako se stalo s námi v ryjbě a v malbě.

Je mi trapno, hledím-li na moderní tisk. Tuší-li Gauguin, že stylisace květin, na niž je škola tak hloupě ješitnou, se probudila jeho úsilím? — což škola neví nebo nechce uznati. Z jeho umění skutečně nádherného, jak se sluší, jež mělo tu pravou aristokracii talentu, která se jmenuje styl, nadělali ničemné bezbarvé hračky: nevkusné cetky, které lid, mezi nímž žije, by zaházel do oceanu.

Tyto růžové, tyto modré, tyto zelené a fialové, které trpí přes svá pestrá adjektiva nejstrašnější bledničkou, tyto domýšlivé formy nejzoufalejší neharmoničnosti, stejně ve Francii jako v cizině, plynou nicméně ze stejného pramene krásy, pocházejí z jeho úsilí a z jeho lásky. On, který se chtěl v sochařství vyhnouti vydutinám a cítit jen relief příjemný hmatu, neupadl by v zuřivost vida tento vyprázdněný, vyřezaný, se všech stran proděravěný nábytek? nejmenší dech porazí některé kusy, a jiné, ohromné, žádají Herkulské svaly, aby se hnuly s místa. To tak pro snoby! Měl o tom tušení a snad se tomu usmívá tam dole u zlatých řek, jako se tomu smával na pobřeží v Pouldu, zahalen ve s. é paréo stkvěle červené, prorokuje všechny příčiny tohoto úpadku, neboť jeho duch předvídal nevědomce a hladovce úspěchu, kteří z mody nebo ze záliby chtěli zlíbivěti naše pokusy. Co tak mluvil, jeho ruce, které jsou velmi krásné, stavěly v písku nesmírné bas-reliefy.

*

Maurice Denis napsal před osmi roky ve článku, který mi vlídně věnoval, že škola Pont-Avenská bude jednou tak slavná jako Fontainebleauská; soudím dnes, že má ještě více důležitosti, že její úloha byla mocnější a většího vlivu i vyšší, pomyslím-li, že nejenom dovedla malířství zpět k věčné a nezměnitelné logice svého umění — když nabyla síly, aby opustila neplodné theorie impressionistů — ale že dala i své formule národům cizím, obnovila způsoby zapomenuté a snad pohrdané, změnila od základu moderní dekoraci. Ani největší naivnost nemůže nám vyčítati zástup řemeslníků, který nás následoval neznaje nic z našeho hledání, z mathematických zákonů poměrů a moudrosti lidské, jichž vkus připomíná Gounoda, který chtěl učiniti Bacha poetičtějším. Jich genius proti mému předvídání mne nutí, abych dával přednost akažuovým almarám, v nichž si libovali naši otcové, před nábytkem, jaký oni vyrábějí. Lituji, že nemám před sebou strašné myšlenky Wagnerovy, jež se jich týkají; byly napsány v Pouldu smaragdo vou barvou na zdech hostince a hrozily strašnými mukami na věčnosti všem, kdož prostituují umění, jež jim svěřil Bůh. Gauguin býval nádherný, vzpřímen jako mocný strom, posměšný jako anděl, který se zatratil svou pýchou, když deklamoval ona slova vyřknuv napřed jméno Besnardovo Odpouštěl ochotně Bouguereauovi.



J. ŠTURSA. PUBERTA.

Jeho žáci ho obklopovali, všichni žádostivi pravdy, mladí a ohniví; později v Pont-Avenu, O'Conor a já jsme se stali jeho přáteli. Budu mluviti o všech na jiných stránkách, povím Umění těch, jež miloval a kteří byli soudruhy mého mládí: Denis, Bonnard, Vuillard, Verkade, umělci to praví, milovníci hledání, znalci techniky; žádné záští nerozdělilo nás navzdory času, naše duše se stejným ohněm je dojata krásou, naše stisknutí ruky je stejně bratrské jako kdysi. Ale mám mluviti o našich společných snahách pro ty, kteří o nich nevědí a pro těch několik, kteří vědí nebo chtějí poznati tuto rozhodnou epochu našeho francouzského umění. A ihned, pro přesnost, shledávám pod svým perem jméno Paul Gauguina, jenž byl sladký mistr, jak stojí psáno v Božské Komedii a jak Dante říkával o Virgilovi.

*

Roku 1885 žilo snad deset umělců na světě a deset jiných, — myslím, že přeháním — je snad mohlo chápat; z oněch jedním z největších byl jistě Vincent Van Gogh. Dnes se to rádo uznává, příliš pozdě pro radost, kterou by byl on z toho měl a která by byla jen spravedlivou mzdou jeho práce. Ctím v něm obdivuhodného visionáře barev, které se třpytí kolem nás a jež chtějí napodobiti naše vyhaslé palety, obdivuji pudového objevitele vzácných harmonií, znám toho vášnivce genia, jeho žár, s jakým maloval obraz za dopo-



JAN ŠTURSA.
PODOBIZNA

ledne, i jeho vytržení nad Žlutou, jeho Bohem, jeho pokladem, jeho sluncem, jemuž adresoval svoje největší chvály.

A proto bych nemohl věřit, i kdyby můj zrak nepotvrzoval moji myšlenku, že jeho kolorit je založen na theorii o komplementerních nebo odvozených barvách. Ne že by je byl neznal nebo jimi pohrdal. Bylo by nesprávno přičítati mi toto mínění za zásluhu, neboť moje mládí znalo jeho diskusse s Gauguinem, které se protahovaly pozdě do noci.

Ale jeho vášeň na ně zapomínala a jeho talent nemohl je uznávati za absolutní zákony. Táž úvaha hodí se i na Henryho de Groux, posledního našeho romantika.

V té šťastné době, která slavila Cézanna, Redona, Degase, Renoira a tropila si žerty z Institutu s úsměšky velkých dětí, kterými jsme byli, bylo potěšení z ohlasu tak živé, že stačilo říci Van Goghovi jméno Chamaillarda, jeho obdivovatele, aby mu poslal jednu ze svých nejkrásnějších prací. Vídám ji každý den s větší radostí nežli



B. WACHSMANN.
■ VEČER. ■

den před tím. V té velmi prosté krajině Vincent, když nám vylíčil starý mlýn, který se zvedá na pláni zalité sluncem, připomněl si náčrtky Rembrandtovy, upřímnost Van Ostadeovu, jako se rozpomenul na Japonce. Barva posmívajíc se úsudkům, které ji odsoudily, osvědčila se velmi krásnou pod patinou času, harmonie zůstala nádherná, spolehlivě pevná, a v mých očích aspoň je to beze všech theorií, projev obdivuhodného koloristy. Že by byl měl Van Gogh vliv na Gauguina, nemyslím: právě naopak on si často připomíná Milleta a Pissara anebo lépe řečeno Pissara, který se často inspiroval Milletem; Ingres, kterého měl obdivovati, kterého pozdravil, jmenuje ho Triumfatorem jako největšího mistra XIX. století, měl na něho vliv teprve později; jeho lásku ke kakémonům lze snadno uhodnouti, je zřejmě naturalistou, užívá bázlivě komplementerních barev, jeho elegantní kladení štětce připomíná nám, že třeba nikdy neužíval pointillismu, analysoval přece tuto methodu, kterou opouštěl Emil Bernard; karakteristika věcí ho zajímá, synthesa, kterou posvětí jeho talent později pro budoucí slávu deformace drahé Capiellovi a Semovi,*) se sotva projevuje v jeho tehdejších dílech (1887).

Opouštěje Francii, aby dosáhl společně s Lavalem břehů Martinique, Gauguin zanechává za sebou zbytečná zavazadla vědeckých theorií, jež byly drahy impressionistům. Když se vrátil (1888), když ho Bretagne přijme jako jednoho ze svých synů, který ji bude nejvíc milovat, dívá se na mistry a vzpomíná si na Cézanna. Jeho pokoj krášlí Manetova Olympia, kterou bude obdivovat stále a kterou bude jednoho dne kopírovati; Botticelli mu opakuje

*) Mladí karikaturisté.



B. WACHSMANN.
■ ZÁTIŠÍ. ■

Triumf Venuše a milostné hledání linie, pobožnost primitivů ho dojímá ve Zvěstování, jež maloval Fra Angelico da Fiesole. tisky Utamarovy zdají se usmívati před vážnými Puvisi de Chavannes. Na stole časopisy; opakují na každé stránce jména Alberta Auriera, Charles Morice, Moréase, Stuarta Merrila a Petra Quillarda; těžký svazek Baudelaira, Salony Sara Peladana je udržují v pořádku.

Cítě, že jsou absolutní zákony, jichž má poslouchati Umění, které mu dodávají noblessy a upevňují jeho velikost, tuše důležitost kresby a valeuru, byl by dovedl sám definovati všechny tyto theorie, které mu vnukaly úvahy, učiniti z nich výběr moudrosti v tom zmatku ideí, které vyvolávají, v té znepokojivé hodině přeměn a hledání, kterou jsme my tehdy měli nastoupit? Rád tak myslívám. Ale tu se setkává s ním Emil Bernard, jeho mládí je bohato věděním, i on byl přítelem Vincentovým, jeho oči viděly nádheru Louvru, obdivovaly staré skulptury bretoňské, pochopily synthesu, jež je ovládá. Třeba že mnoho pracoval, jeho volný čas dovolil mu naslouchati umělcům, kteří chtěli uniknouti rutině, jeho paměť opakuje mu Curiosités Estétiques,*) Historii italského malířství a ještě užitečnější Umění a Krásu od Lamennais. Ze setkání těchto dvou intelligencí vytryskne světlo a vytvoří se Škola Symbolická.

Pravda je, že Emil Bernard, oprávněný více než kdo jiný psáti o této periodě našeho Umění, jehož byl jedním z nejlepších representantů, podržel velký vliv na Paul Gauguina, stejně jako později na mne. Měl jsem rád jeho hovor sladký a bystrý, chystám se vylíčiti dobu, jíž mi zpříjemnila jeho přítomnost. Jich malby, založené na stejných principech, nejsou si nikterak podobny, což by i bez jiných důvodů dokázalo, že každý umělec má být pudový a že theorie jsou pole neplodná pro toho, kdo nemá ve své moci onen dar. Pro jiného není žádná barva nepřátelská a talent dovede nejvzdálenější tony učiniti harmonickými a spojiti je v šťastném objetí. Všechny zákony o barvách komplementerních, odvozených a následných se tak sřítí. Mathematicky jsou správné a osvědčí se zcela falešnými u malíře, kterého nenavštívilo božské povolání. Až uplyne deset let, uzná-li pak zvyk i dobrý mrav šťastnou harmonii, jež vládne v Ingresově Odalisce a kterou popírá dnešní dav, právě jako se popadal za boky o výstavě r. 1889 tím hloupým, hlučným a zlým smíchem — jenž uráží umělce a který by byl zarazil dobrý rapír Benvenuta Celliniho — před obrazy Gauguina, Bernarda, Filigera, Lavala, tak jasnými, tak kladnými a velmi krásnými, jimiž se ještě dnes raduji ve vzpomínce.

Bylo to Bretoňsko v celé své vznešenosti, a musím se přiznati, krajina, na niž hleděli denně, usnadňovala podivuhodně hledání synthesy a charakteristiky, cíle to jich tužeb. Kraj poulduský je stále nádherný; tehdy se zvedala v nížině hospoda osamělá a hned při ní obydlí, jehož první poschodí sloužilo za velké atelier: kolem půda, jejíž kostra se pevně značí; kamenné zdi obkreslují pole, jež uzavírají, tvoří výplně červené, zelené, žluté a fialové dle ročních dob, hodin a časů denních; stromy na nebi otiskují se černě, jedle tyčí svou rovnou linii, oklestěný dub připomíná podivná zvířata, skála pod neustálým tesáním vlny zachovává formu neznámých oblud, jež snad kdysi hostila, pěna vlny tvoří bílou arabesku na modři moře. Celá příroda k nim mluvila. Pravila jim: „Pozorujte jednoduchost prostředků, jichž užívám, abych dobyla krásy a velikosti, a nechť vaše oči, zatemněné kdysi od Chevreulů, spatří dnes pravdu. Hledejte, odkud pochází dojem, jejž cítíte, a nepracujte, pokud jste nenašli jeho důvody. Moje dílo se vám líbí, je nesmírné, resumujte je tedy. Na tuto půdu jsem postavila silné muže a energické ženy, jejich šaty jsou přísné a podobné mojím. Střídají bělost šátku s černí šatstva; když pracují, křivka jich obrysů zdá se vám tím ladnější, že je vyvážena vertikalou mých linií. Modř jupky snáší se s oranží zástěry právě tak, jako se snoubí zeleň mých stromů a červeň mé půdy, zlato vřesu prostírá se po fialovém granitu. To je věčná kniha, ve které máte čísti!“

A oni se pokusili a chtěli rozluštiti hádanku, co se staří mistři usmívali na ně dobrácky.

(Pokračování.)

*) Kniha kritik Baudelairových.

KRONIKA.

MORALISTICKÉ NÁSILNICTVÍ.

Pan Laichter jásá: namluvil si šťastně a namlouvá svým čtenářům, že jsem v 3. čísle „V. Směrů" kapituloval. Vždyť prý nepíšu již ani proložené „neměnitelné pojmy dobra, pravdy a krásy": tedy ústup na celé čáře! Opravdu, zapomněl jsem snad podtrhnout ta slova. Ale: jest to, může to být argumentem ve sporu mezi literáty a estetiky? Snad mezi typografy — ještě. V tom jest tak celá myšlenková úroveň p. Laichterova: velmi krátkodechá šablona.

P. Laichter jest z těch lidí, kteří, jakmile nedovedou otázku domyslit, obviní protivníka z rozporů, dvojakosti, z ústupu. Měli by však obvinit vlastní krátkodechost: je-li cesta dlouhá, neznamená to ještě, že jest špatná, a rozdělím-li si ji pro vlastní slabost, neplyne z toho ještě, že jest silnice přerušena. Ne, silnice je dobrá a rovná — žádá jen silných chodců.

Zdá se, že p. Laichter nedoslýchá nebo — nechce slyšet a rozumět. Musím tedy věc zopakovati.

Napsal jsem v 3. čísle doslova:

„Pan Laichter míní ušlechtile, že jest to (rozuměj: krása) věčná transcendentní hodnota. Budiž. Věřím tomu také. (Věřím podtrženo.) Ale opakuju: věřím. Jest to předmětem mojí víry nebo mé metafysické naděje — ale ne historického a empirického poznání."

Pan Laichter zamlčel větu: Budiž — vyškrtnul si podtržení slova věřím (jako protivy k: vím) — on, který dbá na tyto typografičnosti tam, kde jsou bez významu — překroutil tak neslušně moji myšlenku a tvrdí nyní: p. Šalda byl nucen přijmout po mých výkladech můj názor; má jej teprve od 3. čísla „V. Směrů", v 1. čísle ho ještě neměl.

Nuže, lituji velmi p. Laichtře, ale já mám ten názor léta a léta, dávno před 1. číslem a nejen to: můj názor ze 3. čísla není názorem p. Laichtrovým, jest mu diametrální a protivný — nemohl jsem ho tedy od něho přijmout.

Moje myšlenka v 3. čísle jasně pronešená jest tato:

I když věřím a právě proto, že věřím v transcendentní hodnotu krásy (to jest v krásu, která jest sama sebou dobrem a pravdou) — nemohu myslit a soudit jako p. Laichter, nemohu moralisticky kritisovat, nemohu odsuzovat a mentorovat ve jméno této transcendentní hodnoty, nemohu ji konfiskovat pro svoje prospekty a kritiky, nemohu ji provozovat literární politiku, nemohu jí kritisovat žádný rozvoj a ničí rozvoj!

Rozumíte již, pane Laichtře?

A proč ne? Právě proto, že jest to hodnota transcendentní, předmět mojí nejvyšší a poslední naděje — a ne kriterion rozumové, empirické, vývojové, praktické. Dělám-li to, dopouštím se toho, čeho se dopouštěla v dobách svého úpadku církev katolická, když svoji naději věčné spásy rozměňovala v praktické odpustkové kupóny — téhož, doslova a do písmene téhož, pane!

Rozumí již p. Laichter? „Budiž", napsal jsem: Připusťme názor p. Laichterův (jest to i moje víra) — tím pošetilejší a absurdnější jest pak jen jeho kritická theorie a prakse. Taková byla, taková jest moje myšlenka nejen ve 3., ale i v 1. čísle „V. Směrů" a — dlouho před nimi.

Pan Laichter tvrdí, že jest transcendentní krása (věčná, neměnná) a že člověk k ní evoluje, dovíjí se jí. Nuže: nonsens, opakuju. O transcendentní kráse nevím nic, než že jest

absurdnosti se stanoviska empirického poznání — právě proto musím v ni věřit nebo doufat nábožensky (mohu-li). Nevím o ní nic: jest cosi mimo čas, mimo prostor, mimo kausalitu, mimo dosah všeho a každého poznání; jak tedy mohu vědět, že se k ní člověk dovíjí a kdy se k ní člověk dovíjí: kdy se jí přibližuje, kdy se jí vzdaluje?!

Tvrdí-li p. Laichter, že jest „vtělena v řádu světa“, že „svět stvořitelův jest ovládán mravním řádem“ a že umělec musí dovést k němu se přiblížit, podat jej, vyčíst jej jaksi — vrší nové rozpory na rozpory staré. „Svět stvořitelův“, příroda nebo vesmír (z nichž čerpal p. Laichter své argumenty v 2. seš. N. Doby), jest předmětem mého poznání a každý bystřejší intelekt poznává v něm jen rozlad, rozpor, nesvár. Trojice dobra, pravdy a krásy není tu sjednocena (opakuju z 3. čísla V. S.), nýbrž žalostně rozdělena a znesvářena. Všichni větší básníci, všichni větší filosofové, všichni myslitelé a pozorovatelé se v tom shodují a vždycky shodovali — a čím hlouběji sestupuju do přírody, tím jasněji to poznávám. Řádu mravního v ní hlubší pozorovatelé, ať básníci, ať myslitelé, nenalezli — a právě proto jej musili postulovat, ať ethicky, ať esteticky, ať nábožensky. Ne že jest v světě stvořitelově harmonie, vzniklo umění (kdyby ji bylo, nebylo by ho třeba) — nýbrž naopak: poněvadž jí není ve světě, musil stvořit člověk umění s jeho harmonií, nikterak nevypozorovanou z přírody nebo vesmíru, nýbrž postulovanou jako ideální protest proti disharmoniím života a přírody.

Pan Laichter jmenoval ve svém posledním článku Kanta: nuže, o tomto idealistickém paradoxu může ho právě Kant poučit, Kant dobře čtený a pochopený.

Mně, opakuju, způsob myšlení p. Laichtrova není idealismem, nýbrž, jak jsem již pověděl v 1. čísle V. Směrů: pseudoidealismem. Jemu jest harmonie cosi úžasně snadného, pohodlného: on nevidí dissonancí, protiv, rozporů, nesvárů. Ale takováto slepota není idealismus. Naivník není ještě idealista. Idealismus naopak znamená viděti hlouběji než jiní do svárů a sporů a trhlin, nelogičností a nerozumností světa a přes to zharmonisovati jich ne harmonií mělkou a slovnou, nýbrž vyšší synthesou, v níž jsou vykoupeny. Idealista pracuje jinými dimmensemi, myslí jinou vášnivou a paradoxní logikou než p. Laichter. P. Laichter je z těch krátkodechých myslitelů, kteří končí tam, odkud mají vycházet, a kteří podmínky myšlení berou již za cíl: on nalézá hotovými již hodnoty, které se teprve musí stvořit, a harmonii na místo na konec, klade již na začátek — bere ji za východisko.

Jest pravda, že umění nese se za harmonií že harmonie jest konečným cílem jeho tvorby. Ale harmonie ta má cenu, jen pokud překonává a vykupuje dissonance a rozpory, a čím hlubší a vášnivější jsou rozpory ty, tím větší její cena. Ani duchové největší nedonesli se v některých svých dílech harmonie: tak byly hluboké propasti, jichž se dobrali v životě a světě, tak hluboko sestoupili do nesvárů ustrojení světového: platí to v řadě případů o Goethovi, v řadě případů o Shakespearovi. Naproti tomu řada lidí malých a maličkých harmonie se dopracovala a lehce, bez zvláštní námahy, skoro pohodlně. Proč? Poněvadž jako p. Laichter neviděli obtíží a nesnází, necítili rozporů, přezírali je ve své krátkozrakosti. Viděli již ve světě, jako p. Laichter, vtěleny hodnoty pravdy, krásy a dobra — jim harmonie byla snadna: okreslili do svého díla jen svoji naivnost a nevědomost — a harmonie byla „stvořena“.

Neboť, p. Laichtře, nad vodami, nad nimiž se kdysi vznášel duch boží, vznášívá se dnes příliš často jen bublina, která se domnívá o sobě, že jest strašně harmonická, kdežto jest v pravdě jen prázdná. („Přemyslete si to“, prosím!) A ten poukaz do výše, jímž má býti podle pana Laichtra dílo umělecké, může býti velmi snadno prázdné kazatelské gesto, naučené theatrální gesto, hnusné a odporné gesto, p. Laichtře, a jest jím všude tam, kde umělec neprošel dříve hlubinami rozporů, kde jich nepoznal, kde v ně nesestoupil!

A já cením tisíckrát víc umělce jako Przybyszewskiho, kteří zahleděli se tak neúprosně do rozladů a rozporů světa a života, kteří sestoupili do nich tak hluboko, až se jim tím znemožnila harmonie, ať jen ona pouhá pohodlně-laichtrovská, ať skutečná, opravdový esthetický postulát. Stojí mně výš, tisíckrát výš než řada prostředních a průměrných, kterým dosíci této zdánlivé harmonie bylo malou obtíží a malým napětím! Je-li to zde kritický relativismus, pane Laichtře, je-li to zde rozdvojení, eklekticismus — pak ano, tisíckrát ano, milý pane: jsem na něj hrd a neslevuju s něho ani mentu. A kdyby p. Laichtrovi nebyl jeho moralismus pouhou šablonou, kdyby byl mu živou myšlenkou, kterou umí myslit, musil by hluboko poklonit se Przybyszewskému i se svého stanoviska prakticky moralistického, cizího esthetickému hodnocení: pro jeho odvahu, s jakou dovedl se zahleděť do dissonancí a rozladů světa a života, pro jeho nebojácnost, s jakou dovedl do nich sestoupit, pro jeho poctivost, s jakou jim dovedl dáti výraz — nepovoluje svodům libivosti a laciného pseudo-idealismu.

Za dekadenta „par excellence" prohlašuje p. Laichter i Gauguina. To jest docela ve stylu jeho moralistické šablony — ovšem jen šablony. Gauguin stojí i jako člověk i jako umělec příliš vysoko, aby na něho doletěla urážka p. Laichtrova. Nazvati Ganguina dekadentem může jen nevědomost nebo zloba: v pravdě byl to klassik pozdě narozený, jenž přišel do věku příliš surového, roztříštěného a prolhaného, duše, do níž zapadlo něco z harmonické a eurytmické čistoty Poussinovy a snad až Rafaelovy, umělec, v němž kryla se síla s jemností a něhou jako jen u největších, duch zvučící harmoniemi jako věrný a spolehlivý nástroj, a při tom člověk do krajnosti poctivý a opravdový, který, když poznal, že nemůže žíti v evropské pseudo-civilisaci po zákonech své bytosti, měl odvahu vyjíti z ní a žíti jinde po svojí pravdě beze lži. On, člověk smyslů tak bohatých a čistých — dekadentem! On, umělec tak přetékající něhou, který tvořil z milosti chvíle jako málokterý druhý — dekadentem! On, který nemohl žíti životem disharmonickým, umělým, rozděleným — dekadentem! A zase: kdyby byl p. Laichter opravdovým moralistou, který umí myslit moralisticky, musil by se poklonit pravdě a upřímnosti této duše Pan Laichter může být kliden: Gauguin jest tak opravdový muž, že většina dnešních moralistů, abych užil jeho slova, není hodna podati mu vody.

Tedy: s p. Laichtrem se neshodnu ani theoreticky, ani prakticky — a jsem na to hrd.

A aby bylo docela jasno mezi námi: dekadentem, opravdovým dekadentem ve vlastním smyslu slova jest mně p. Laichter sám. Dekadentem, to jest: slabochem i barbarem současně. Nemyslí čistě, mate dvojí a trojí sféru, nezná smyslu a dosahu svých kriterií, neumí jich ani applikovat — jsou mu šablonami.

Kant snad mu něco platí, zdá se alespoň, i cituji mu jeho varovná a odsudková slova: „Es ist nicht Vermehrung, sondern Verunstaltung der Wissenschaften, wenn man ihre Grenzen ineinander laufen lässt." To řekl Kant o vědách — tím více platí o umění na jedné straně a o praktické morálce, nebo vědeckém poznávání na straně druhé.

Pan Laichter vnáší do esthetiky kriteria jí podstatně cizí, kriteria prakticky-moralistická nebo vědecky - generalisující. Obojí jest těžký blud. Umění jest cosi sui generis, říší pro sebe. Umění není říší praktické mravnosti a činnosti, jest čímsi čiře theoretickým, soustavou konvencí. A po druhé: umění není říší vědeckou, nemá nic sevšeobecňujícího. Umění jest říší zvláštního vzhledem k jeho zvláštnosti — říší jednotlivin svérázných, sobě nepodobných. A umění, opakuju to s celým důrazem, má i svoji zvláštní ethiku i svoji zvláštní logiku; tato ethika není praktickou morálkou, tato logika není logikou poznávání vědeckého! Logika umělecká jest logikou instinktů, pracující po tmě jaksi a hmatem. Pan Laichter míní, že i já jsem moralistou, moje kniha „Boje o zítřek" jest prý jediným moralisováním; p. Laichter se klame. Uznávám ethiku uměleckou a ve svojí knize často ji vyšetřuju — ale odlišuju ji velmi přesně a určitě od morálky, ethiky praktické. V „Uměleckém paradoxu" vyložil jsem ji z antiracionalistického rázu umění — z činu v protivě k práci — jako cosi úplně odporujícího klidné pokrokové morálce vědní nebo civilisační. Cituje-li pan Laichter „Boje o zítřek" a dovolává-li se jich — musím žádat, aby jich znal a nepodsunoval mně theorie, které nejsou mými: nenapsal jsem svoji knihu přes den, přemýšlel jsem mnoho o každé její větě, i mohu žádat, aby byla alespoň pozorně — čtena. Když diskusse, tedy diskusse a ne klepaření. Jinak by sotva mohl p. Laichter mluvit v obojím článku o mojí „Nové kráse" způsobem, jakým to činí: i kdyby nerozuměl článku, vyvarovala by jej poznámka, kterou jsem k němu přičinil — neboť mám již svoje zkušenosti, české zkušenosti se svědomitostí a loyalností kritiků a interpretů.

Opakuju: umění jest mně něco skrz na skrz individuálného, svět zvláštností jako zvláštností. Umění jest mně cosi skrz na skrz jedinečného: každé dílo jeho projevem jedinečné duše, neopakující se nikdy. A musí proto býti poznáváno i kriticky zvláštním, jedinečným poznáním: nesmím k němu přistupovat s moralistickým, vnějškovým, neorganickým lineálem nebo loktem a měřit je jím. Kritik musí poznati každé nové jedinečné dílo novým, jedinečným poznáním — musí odvoditi z něho jeho zákon a domyslit jej, domysliti jej dál a důsledněji než jeho tvůrce sám, aby poznal, je-li dílo jeho naplněním nebo zrazením.

Pan Laichter může klevetit a frazovat o eklekticismu, dvojí pravdě, dvojí morálce, dvojím lokti, kolik mu libo: mně jest eklektikem a dekadentem i barbarem zároveň on, neboť vnáší do umění cizí neorganická kriteria, kriteria jiných říší, kriteria, která se mu pak ovšem mění v rukou v pouhé číře negativné šablony, jimiž nedobere se ničeho vyjma vlastní apriorní negativnosti.

A ne o dvojí pravdě, ne o dvojí morálce měl by klevetit p. Laichter, nýbrž o steré, o tisíceré pravdě a morálce! Hrůzo hrůzoucí! Umění jest, opakuju, skrz na skrz říší jedinečnosti, říší zvláštností, z nichž každá o sobě musí býti poznána právě vzhledem k svojí zvlášt-

nosti, jedinečnosti, výjimečnosti — bez sevšeobecňující logiky vědecké.

Nebojím se naprosto klevetění o dvojí pravdě, dvojí morálce: jest to právě jen klevetění. Každé vědecké dítě ví, že ku př. člověk — každá bytost, muž, žena — může býti předmětem poznání několikerého a toto genere odlišného. Jednoho a téhož člověka mohu poznávat vědecky a umělecky, a pokaždé bude poznání moje o něm jiné. A i vědecky mohu jej poznávat různě, od poznání přírodopisného až po historické, psychologické a morální. A v umění jest odlišnost ta ještě větší: bude-li týž člověk umělecky poznáván řadou umělců, bude každé poznání o něm jiné, jedinečné, a pokud byl poznán umělci celými, i pravdivé.

Jednota života musí se hledat a dovésti nalézt jinde než v znásilňování moralistickém, než v zanášení cizích neorganických kriterií do umění, nebo — ještě hůře — v konfiskování poslední metafysické naděje nebo náboženské víry pro prospekty a kritiky, pro malou a malichernou, strannickou literární politiku!

To — a právě to, p. Laichtře, jest nejhorší dekadence, nejhorší barbarství — malicherné siláctví v nejtrapnějším smyslu slova. Siláctví — násilnictví.

Proti tomu jsem vystoupil, ne proti Brontëové. V 1. čísle „V. Směrů" napsal jsem výslovně: „Nenapadá mně zde odsuzovat šmahem anglický román. Otázka jest příliš složitá a delikátní a nedá se krájet hrubým nožem v časovém feuilletoně. V knihách, jako jest „Shirley", jsou přednosti vedle vad, užitek leží tu vedle nebezpečí."

Vystoupil jsem proti špatně chápanému, zle chápanému idealismu, zneužívanému idealism u proti „pseudoidealismu", jak jsem řekl hned v 1. čísle „V. Směrů" — a všecko, co jste napsal od té chvíle do dneška, dokazuje jen, že nejplnějším právem a v nejvyšší čas.

* * *

Zbývá mně několik slov o věcech ryze osobních, jakási přehlídka bojiště: neboť jest to již smutnou zásluhou obou bratří Laichtrů, že z mého ryze věcného protestu proti pseudoidealismu v I. č. „V. Směrů", diktovaného jen péčí o rozvoj našeho literárního umění, učinili aféru osobní a nejosobnější. Nakladatel pan Laichter pronesl suggestivná podezření, otevírající dokořán dvéře všem fantasiím: budu prý vědět sám, proč vystupuji proti němu až po třech měsících. Lidé kývali hlavami: ano, rozešli se v těch třech měsících — Šalda se mu mstí. Neboť jsme v Čechách: a kdo uvěří, že jsem p. Laichtra nakladatele snad deset let ani nepotkal na ulici? Jsme v Čechách: a kde by tu kdo připustil, že někdo může se doopravdy báti škod z přeceňování anglického románu?

Vyzval jsem nakladatele p. Laichtra, aby v „Naší době" promluvil: aby formoval svoje podezření a dokázal je. A nakladatel pan Laichter? Ani stopy po něm: mlčí, mlčí, mlčí. Hodit po někom podezřením a pak ho nedokázat a zmizet bez slova vysvětlení — zase česká historie, stará česká historie, kterou tentokrát hrají realističtí herci.

Za to vrhá se na mne osobními útoky — spisovatel p. Laichter. A křičí strašně hlasitě cosi o mém ústupu. Ovšem: vždyť kryje ústup — svého bratra! Ústup — hotový, nepopíratelný, doslovný.

A jak kryje ústup svého bratra: nejhoršími obviňováními! „Nepravda", „neslušné překrucování", „velikášská pósa", „siláctví", „dekadentství" a podobné libeznosti jen jen svistí člověku kolem hlavy. Čtenář, který sledoval moje předchozí rozbory, ví, jakým právem...

A pak zase bědné a venkoncem žalostné vykrucování.

Prý urážlivý a paušálně podezíravý citát v únorové „N. Době" nebyl namířen proti mně. Lituju velmi, ale ani nejohebnější interpretační umění nepomůže z toho p. Laichtrovi.

Citát ten uvedl p. Laichter totiž v přímou souvislost s řečí o mojí osobě. Nechť se podívá jen na str. 388 „N. Doby"! Já (Quidam) jsem otcem českého dekadentismu (taková jest spojitost) a dekadentismus ten způsobil v mládeži pravé spousty. „Z této školy" (rozuměj: ze školy dekadentní literatury a dekad. kritiky) „vychází značná část naší mladé generace" — zkažené mladé generace. Nuže, citát směřoval proti mně: jsem, podle p. L. alespoň, přímo vinen úpadkem mladé generace.

Pan Laichter pochopí snad, jaké nepěknosti se dopustil, dám-li mu názorný příklad. Co by řekl tomu, kdyby někdo — třebas v „Čechu" — napsal, že prof. Masaryk jest otcem realismu českého a že vliv realismu v mládež byl venkoncem zhoubný: z něho že vychází mládež zkažená, pokrytecká, na vnějšek blýskající se humanitou, ale v intimním životě intrigánská, pomlouvačná, ubíjející se navzájem (viz nedávné boje: Herben — Přehled), proradná a bezduchá? A kdyby si na to nalezl citát nějakého Petra nebo Pavla v nějakém studentském almanachu z Anno Domini?

Nuže, do slova a do písmene téhož dopouští se na mně p. Laichter: bojuje se mnou zbraněmi nejhorší žurnalistiky, odpadkové žurnalistiky — on, literární kritik z revue!

Té bídy, té ubohosti!

Dopustil se tedy, opakuju p. Laichtrovi a nemohu z toho slevit ani joty, zákeřnictví, neboť citát naleznu na všecko na světě, o citát nejde — nýbrž o logiku, o logickou poctivost! Neboť, opakuju: i kdyby bylo pravda, že mezi stoupenci literární theorie, které přezdívá p. Laichter „dekadentní", jsou ničemové a farizejci, nejsem tím vinen ani já, ani p. Procházka, ani kdokoli druhý a třetí. Což jich není mezi realisty? Nedá se zneužít všeho na světě, každé theorie?

Takovými zbraněmi bojuje p. Laichter, který — jde-li o odpůrce — dovede zcela věcná kriteria na př. „prázdné a mělké šablony" nebo „filosofického nonsensu", nebo „kritické zaslepenosti" stigmatisovat za „nadávky". (ipsissimum verbum!)

I já mohu říci (s nejlepším svědomím), že jsem s p. Laichtrem hotov: pochybuju, že jsem přistihl některého ze svých opravdových odpůrců při takových zbraních jako p. Laichtra.

Ukázal jsem i v tomto článku mimochodem, jak p. Laichter jest v pravdě docela blízek klerikalismu: klerikálně myslí, klerikálně podezírá, klerikálně bojuje, klerikálně konfiskuje pro sebe a svoji firmu všecku spásu, klerikálně anathematisuje a zaklíná, (jeho otřelé „dekadentství" jest takovou zaklínací formulkou).

Ne odpůrce, s kterým jest možna debata, nýbrž moralistický fanatik, násilník a, last not least, šablonista.

Květen 1906. F. X. ŠALDA.

LITERATURA.

WILLIAM RITTER: ÉTUDES D'ART ÉTRANGER. MERCURE DE FRANCE 1906.

Pan W. Ritter je vzácnou výjimkou mezi výtvarnými kritiky francouzskými: neuzavírá se cizině, naopak je jejím nejhorlivějším, fanatickým propagatorem mezi nedůvěřivými a soběstačnými krajany. Knihy o cizím umění jsou ve francouzské odborné literatuře nadmíru řídky, a neznám téměř příkladu (vyjma R. de la Sizeranne), že by moderní kritik francouzský svoje these nebo theorie dokládal jinými než domácími. Pan W. Ritter, který ovšem žije daleko více v cizině než uprostřed francouzského uměleckého snažení, je za to právě specialistou cizího a (zvláště s pařížského hlediska) „východního" umění.

Jeho nová kniha je obsahově velmi pestrá. Schválný výběr má patrně překvapiti čtenáře bohatstvím ovládnutého materialu. V obsahu následuje po polemické stati namířené proti C. Mauclairovi malíř norský, E. Munch, malíř polský, J. Mehoffer, ruská opera Rimského Korsakova, rumunský mistr J. N. Grigoresco, český skladatel K. Kovařovic, Vídeňák Mahler atd. atd.

O výtvarném umění českém zmiňuje se autor jen narážkami. Ale jeho kritické články o našem umění jsou četny i známy, překládají se často i citují dosti autoritativně. Už to stačí vzbuditi zájem o novou jeho knihu, která dává příležitost zkoumati, pokud může nám být její spisovatel skutečně kritickou autoritou. Jisto jest, že je o našem hnutí líp informován než kdokoli jiný z cizinců, žil dosti dlouho v Praze, viděl, co bylo možno, a osvědčil mnoho zájmu. Nicméně bych nepřičítal jeho úsudkům více váhy než kterémukoli hlasu jiného distinguovaného cizince: nevěřím, že se dovede p. Ritter dívati na umění nepředpojatýma a dokonce už ne výtvarnýma očima.

I on zná staré, neměnné idealy krásy, které hlásávali esthetikové před třiceti lety, a těmito ustálenými měřítky chce odměřovati a přistřihovati nové snahy, které se jim vymykají. Nevidí dosti jasně ani nepředpojatě, aby v mladém kvasu vycítil to, čeho si právě tolik vážíme: prvky nové krásy a snahu po bezprostřednějším, neformulkovém umění. Vášnivý způsob, kterým před časem jeden z prvních propagoval ve Francii Böcklina i Segantiniho, dodal mu rázu i pověsti smělého pokrokáře; ale nová jeho kniha ukazuje, že to bylo právě jen zdání.

Pražská výstava Munchova vyprovokovala i p. Rittera a donutila k zaujetí přesného stanoviska: postavil se otevřeně proti E. Munchovi. Vážím si i vášnivosti, se kterou tak učinil, a uznávám, že nemohl jinak: všechno reakční v jeho bytosti pravověrného Romána se v něm vybouřilo před tímto trpkým severním uměním. Ale projevil při tom mnoho a pro výtvarného kritika osudného nepochopení výtvarných kvalit Munchova talentu, a prozradil, jak de facto stejně málo chápe — třeba je slovy uznával — i snahy velkých impressionistů, jak je mu cizí celé hnutí, na jehož počátku stojí Baudelaire a Manet a jež jde přes Degase a impressionisty k Rodinovi a mladým, jak je mu antipathický Ibsen, jak je celé jeho bytosti zásadně vzdáleno všechno, k čemu my vzhlížíme s úctou.

Nevyčítám to; každý má stejné právo na své mínění, a p. Ritter měl odvahu říci je otevřeně a s vervou ve své polemice s Mauclairem (v prvním článku knihy) a zvláště ve své kritice E. Muncha. Nevyčítám, prostě konstatuji: neporozumíme si s p. W. Ritterem.

Ale p. W. Ritter přidal ke své Munchovské kritice ještě ironické post-scriptum na adresu „Manesa" a „Volných Směrů". Ironisuje „výchovný smysl", který jsme projevili Munchovou výstavou, podezřívá, že náš obdiv Munchova umění je neupřímný snobismus a shánění se po modernosti, a dává nám na jevo, že nemáme

k takému obdivu vůbec práva. „Čeští umělci musí se ještě všemu učit; zbývá jim tolik etap kultury, aby je zvolna a snaživě absolvovali...

Oni ovšem myslí, že je jednodušší jíti přímo k nejnovější nemoci...“ praví doslova, a navrhuje celý seznam umělců dle jeho mínění vhodnějších pro nás i naše obecenstvo (Harpignies, H. Urban, A. de Beruete, Gysis, Sandreuter, Ankerkrona, Larsson, Fjestaed, A. Gallen).

Výčitky nejsou právě nové, slyšeli jsme je už z několika stran. Proto několik slov odpovědi.

Nevydávali jsme se nikdy za paedagogy ani historiky umění, a nemohli jsme se tedy postaviti na jejich stanovisko ani při pořádání výstav. Výtvarníci, stojíme k umění dneška v subjektivních, nehistorických vztazích a nemůžeme tento svůj poměr zapírat.

(Ostatně nedovolují nám ani materielní poměry předváděti obecenstvu historicky nebo výchovně zajímavé mistry a školy; není ku př. dnes vůbec možno opatřiti z musei nebo soukr. majetků anglické Praerafaelity nebo Fontainbleauské krajináře, ač by byli svrchovaně instruktivním úvodem k pochopení moderního ideového malířství nebo intimní krajiny a u nás zvláště Chittussiho, a výchovný smysl jejich by byl jistě větší než umělců p. Ritterem odporučovaných. Bylo by rovněž těžko rozhodnouti, kde s takovou výchovnou akcí začít). Proto byl nám tento historicko-paedagogický účel ne-li zcela cizí, jistě aspoň druhořadný.

Ale půjdu ještě dále a řeknu otevřeně i svoje osobní mínění: výtvarné umělce, kteří věnují svůj čas a síly takovýmto pro ně přece jen vedlejším zájmům, jako je pořádání výstav nebo vydávání časopisů, vysvětluje a omlouvá dle mého jen to, že chtějí z takovýchto ukázek cizí práce v první řadě sami profitovati pro rozšíření své umělecké intelligence. A jisto je, že pro aktivního, tvořícího umělce má cizí umělecké dílo hlavně potud zájem, pokud ho svou určitou, vyhraněnou individualitou donutí, aby k němu zaujal určité stanovisko, aby znova účtoval sám s sebou, zrevidoval svůj vnitřní proces a utvrdil se na nastoupené cestě nebo opravil a znova promyslil, co se zviklalo nárazem. Bývá to užitečná příležitost ke zpytování svědomí; a takovou soudnou chvíli přivodila nám výstava Rodinova, takovým ziskem může být i seznámení se s Munchem, Gauguinem a řadou umělců snad neúplných, ale bohatých na popudy a bližších našemu dnešnímu cítění nežli harmoničtější snad mistři škol pro nás už minulých, třeba svou činností sahali rovněž do našich dnů. (Jsem ostatně přesvědčen, že širší obecenstvo může při tom získati aspoň zrovna tolik, jako kdyby se mu předkládala díla méně napínající jeho chápavost a kritický smysl).

Pan W. Ritter nám ovšem i přímo upírá právo, abychom se pokoušeli rozuměti snahám těchto umělců dneška a zítřka; my, umělci mladé raçy, bez kulturní tradice jsme prý povinni absolvovati nejprve zvolna a snaživě mistry tradiční...

Nuže, musil by nejprve dokázati, že jsme je sami pro sebe skutečně ještě neabsolvovali, že nám, kdož jsme přišli později a „co jiní vykonali, známe“, nebylo snadno, být s nimi dříve hotovi — aspoň dříve než on, který s nimi hotov není. Ale nedokázati to a upříti nám prostě práva, abychom dýchali dnešní evropský vzduch a žili dnešními myšlenkami — k tomu nemá dosti autority ani p. W. Ritter aniž kdo jiný.

MILOŠ JIRÁNEK.

*

Zajímavé dílo Th. Dureta: Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre, o němž přinesly svého času V. S. obšírný referát, vyšlo nyní v levném lidovém vydání obohaceno některými reprodukcemi a portretem Maneta od A. Legros. (Charpentier et Fasquelle, 3 fr. 50.)

*

Nová umělecká revue ruská, nástupce znamenitého Miru Iskusstva, vychází od ledna 1906 v Moskvě s ruským i francouzským textem (roční předplatné 15 rublů pro Rusko, 55 fr. pro cizinu). Můžeme o ní referovati dosud, bohužel, jen dle cizích zpráv. Francouzský titul je la Toison d'or (Zlaté rouno). První číslo je věnováno Vrubelovi, druhé přináší 29 reprodukcí Somova, třetí Borisova-Musatova. Úprava je prý nádherná.

VÝSTAVY.

NĚMECKÁ STOLETÁ VÝSTAVA V NÁRODNÍ GALERII V BERLÍNĚ.*)

Výstava měla nejprve za následek dvojí reakci, první: rozhořčení nad sály Corneliusovými bez Corneliusa, hněv, že staří oficielní nebyli dostatečně uctěni. Ta jest neškodná. Předpotopní lidé blekotali své poslední modlitby a novináři provázeli je známými akkordy. Thema v nejmírnější formě: že není historické, vylučovati bodré lidi, na nichž se občerstvovali naši otcové, poněvadž přece opravdu zde byli. Zbožný klam, neboť v pravdě jest skutečnost tohoto bytí přehnána. Konsekvence: salon des refusés v parku zemské výstavy na Lehrtském nádraží, které se umylo. Takový účinek jest nejen nevinný,

*) Psáno pro „Volné Směry“ a tištěno jako český originál.

nýbrž přináší i bohaté požehnání. Každý sebevrah jest hoden úcty. Jinak druhá reakce: úspěch. Má vážnější nebezpečí. Každý, s naší vlastí obeznámený, předvídal je poněkud, a s každým krokem, kterým šla práce ku předu, s každou radostí z objevu — s poctivou radostí, neboť byly učiněny skutečné objevy přes žertovné tvrzení Mutherovo, že všecko stojí již v jeho dějinách — přišla teskná otázka: co učinit, aby objevy byly zase co nejrychleji vzdáleny z cirkulace? To zní podle, nevlastenecky a bornirovaně a jest bezmála tragické. Neboť ještě jednou, skutečně a do opravdy, jsou mezi nimi famosní lidé. Mnichované, kteří slují ne Kaulbach, nýbrž Kobell, Berlíňané od Chodowieckiho k Menzlovi, Drážďanští, kteří nevisí v drážďanské galerii, Římané, kteří slují ne Overbeck, nýbrž Rhoden, Hamburští a Vídeňští a mnozí, mnozí jiní, kteří svůj útulný prostý domeček vždycky daleko od velké silnice si sroubili. Není to snad znamením chudoby, chce-li někdo býti k nim všem spravedliv, jako zase nemohu zazlíti jiným, kteří neradi vcházejí do domů, kde každou chvíli jsi v nebezpečí, že narazíš hlavou o strop. Svědčí to snad ne jen o dobromyslnosti, nejen o povinnosti k historické věrnosti, nýbrž o lidskosti, pátráme-li po nitkách, které v této jako nehistorické rozkřičené, nejdějinnější ze všech výstav, jež kdy byly konány v německých státních budovách, jdou od dušičky k dušičce. Člověk naučí se znáti Německo, ne jen umění; a sice věcné tiché Německo, jež přes všecka brimboria fantastů jest jedině podstatné. Nepřetéká geniem, bůh ví, že ne, není monumentální, nestrhuje, ale nemá také urážlivého talmového pozlátka, kterým dnes oblepují jeho suchost. V pokojíčcích Kerstingových a Krügerových, v uličkách Gärtnerových, v tvářích Rungových a Kolbeových, v skromné krajině Friedrichově a Dahlově, v příbězích Spitzwegových vězí stokrát víc němectví, na něž můžeme býti hrdi, než v groteskních klamech, z nichž se až dotud skládala tak zvaná historie německého umění.

Friedrich podobá prý se, tak stálo černé na bílém ve velkém uměleckém listě, časným řeckým výtvorům, Wasmann objevil prý impressionismus, mínil kdosi druhý, Rhoden byl prý více Corotem než sám Corot. Mluví se o německém Géricaultovi, jako císař mluví o německém Michelangelovi, hezké skizzy Dahlovy staví se vedle Constablea a skoro pro každého bohatýra evropských uměleckých dějin nalézá se obdoba v každém Kocourkově. Není to jen lokální patriotismus, který vede k tak veselému přehánění, nýbrž následek řídké nezkušenosti německého uměleckého pozorování.

Od několika let počínají se u nás viděti obrazy ne pouze zbožným smýšlením, nýbrž očima, a objevilo se při tom, že u některých velkých mistrů rozhodují spolu ještě i jiné věci než novella a drama. Nyní objevuje se náhle, že se tyto tendence, pokládané za nové, opakují také ve vykopaných Němcích, a říká se tomu ku příkladu impressionismus. Že tyto věci — poměry barevné a tvarové — musí se nalézat v každém malířství, které náleží umění, uniká naivním duším a nikdo nemyslí na to, že, je-li tvorba uměleckými jednotami v zásadě uměním, k bližšímu určení jsou nutny ještě některé další výklady; že není lhostejno, máme-li před sebou velká umělecká díla nebo diminutiva. A zde leží nebezpečí druhé reakce, že objevení stanou se reky biedermeierovské estetiky, které se snaží přizpůsobiti přítomnosti. Výstava ukazuje sterý příklad zdravých názorů, které byly spřízněny s nestačícím diletantismem. Důvěrná rozpomínka na staré Německo chrání toto poznání před ostnem popření. Chtěl-li by však dnes někdo pomýšleti ze sebe větší dálky na to, aby maloval tak jako Runge nebo Friedrich nebo Krüger, žádný bůh nezachránil by ho od nejžalnějšího břídilství.

A ještě jest nebo mohla by býti třetí reakce: právě toto pochopení, přesvědčení, že velcí této malé vedlejší historie, kteří ve svém mikrokosmu potvrzují působení vůdců evropského umění, dávají za pravdu tomu, kdo ani dnes nemaluje útěk myšlenkový, nýbrž chápe svět otevřeným okem. Také elementy k této reakci přináší výstava. Kdo sestoupí s obou nejvyšších pater do parterru, kde mluví svým hovorem velcí vrstevníci Feuerbach, Marées, Leibl, Liebermann, Trübner, nemůže se uzavříti před poznáním, že všecko milostné biedermeierství jest o celý svět vzdáleno od silného výrazu, který získali tito lidé ne ze staroněmecké bytosti, nýbrž ze svého svrchovaně osobního moderního ducha. Jako plevy ve větru rozptýlí se tu všecko zamlžené koketování s opilými přirovnáními, všecka domýšlivost, s níž snaží se od několika let nutiti směr německého umění

do reakce. Zcela neobojaké postavení, které zaujala výstava k podstatným lidem, jimž náleží první místo v moderním Německu, zabezpečuje pořadately před výčitkou, že by podporovali nějakou zhoubnou reakci, a to jest při rámci tohoto podniku vždycky zásluhou.

JULIUS MEIER-GRAEFE.

•

Moderní galerie v Ixelles v Belgii.

Přičiněním znamenitého znalce umění, organisatora a kritika Octava Mause vznikla před více než dvaceti lety v Bruselu instituce od té doby proslulých Výstav Dvaceti, Salon de Vingt. Od r. 1884—1893 hostil tento liberálně a pokrokově řízený salon vedle Khnopffa, Ropse, Van Rysselberghe a nejlepších malířů belgických také téměř všechny, kdo v západní Evropě probíjeli pokrokové snahy, a mnohému doma neuznávanému talentu pomohla tato Octavem Mausem svrchovaně intelligentně vedená a hájená instituce k prvním morálním i hmotným úspěchům. Vystavovali tam z Francouzů zvláště Rodin, Fantin-Latour, B. Morisot, Monet, Renoir, Pissaro, Seurat, Signac, Luce, Charpentier, Cros, z Amerikánů Whistler a Sargent, z Angličanů Stott of Oldham a Fischer, z Němců Liebermann, Uhde a Klinger.

R. 1894 rozšířil Salon Dvaceti svůj program a proměnil se na Libre Esthétique, jež k svým výstavám přibrala i hnutí umělecko-průmyslové, knihy W. Morrise, tisky Riviérovy, skvosty a keramiku.

Koncerty moderní hudby, obohacené skladbami Vincenta d'Indy, Chaussona, Debussyho doplňovaly činnost nové instituce, jejíž vliv a význam sahal takto daleko za místní zájem bruselský.

V poslední době rozhodli se umělci, kteří požívali ve své nejlepší a bojovné době v Bruselu tak krásného pohostinství, že projeví kollektivně svoji vděčnost původci a organisatoru celého hnutí, Octavu Mausovi. Učinili tak způsobem stejně taktním i krásným: věnovali museu v Ixelles, rodném místě Mausově, kollekci svých vybraných prací, která zůstane navždy označena jménem Mausovým a vystavena samostatně. Zastoupeni jsou v ní pracemi velmi charakteristickými mimo jiné následující mistři: Meunier, Van der Stappen, Charlier, Frampton, Bourdelle; Raffaëlli, Lerolle, J.-E. Blanche, Signac, Luce, M. Denis, Auburtin, Cottet, Sidaner; Zuloaga, Iturrino, Anglada; Robinson; Laermans, L. Frédéric, E. Claus, Van Rysselberghe, Toorop.

Malé museum ixellské stalo se tak rázem důležitým pro poznání moderního hnutí uměleckého v západní Evropě.

•

Jarní Salony pařížské.

Každého jara otvírají v Paříži svoje brány tři velké Salony: Société des Artistes français, Société nationale a Salon des Indépendants.

První charakterisuje přítomnost Akademiků, J. P. Laurense, A. Morota a j., vedle nich vystavují pravidelně i H. Martin, E. Laurent, Mlle. Dufau, Quost a Pointelin. Ráz Société nationale určují jména Rodin, Carrière (jehož posmrtná kollekce čítá letos na 35 čísel), Besnard a řada cizinců. Velmi zajímavý před lety, kdy čelní vystavovatelé byli v plné evoluci, ustálil nyní svůj ráz až k jednotvárnosti, málo se doplňuje a přináší málo nového.

Třetí, Salon Neodvislých, bez jury, děkuje svoji zajímavost v posledních letech souborným výstavám moderních mistrů, tak Cézanna, Seurata, Vincenta van Gogh; mezi pravidelné vystavovatele patří mimo jiné Bonnard, Denis, Vuillard, Mme. Marval, Matisse, Ranft, Valtat a Valoton. Ale několik těchto zajímavých individualit je tam utlačováno úžasnou spoustou prostřednosti, které neklade žádná jury hráze; ozývají se proto v posledních letech hlasy (nejnověji Ch. Morice v Mercure de France), vyzývající opravdové umělce, aby se vysvobodili z tohoto amaterského prostředí, soustředili svoje snahy v malých, vybraných výstavách a vzali tak velkým výročním těm tržnicím poslední raison d'être.

Zajímavá jsou slova Roxera Marxe, kterými charakterisoval loni tyto výroční výstavy: „Tyto tři Salony, které se zdánlivě doplňují a které soustřeďují přibližně 12.000 prací, nestačí přece podati obraz našeho současného umění. Cézanne, Degas, Claude Monet, Renoir pohrdli jimi a nevystavují; rovněž se vzdalují jiní umělci blízcí našemu obdivu . . .“

Není to nejkrásnější hold neodvislosti a kvalitě proti množství a úspěchu? —

O letošních Salonech uveřejníme co nejdříve původní referát z péra pana F. X. Šaldy, který právě mešká v Paříži.

•

Mnichovská výroční výstava v Glaspalast, jejíž niveau nebývá valně povzneseno nad tržnicovou úroveň, získala letos na zajímavosti retrospektivním oddělením obsahujícím výlučně bavorská díla z doby od r. 1800—1850.

•

Na podnět a pozvání anglických umělců uspořádána a 22. května otevřena representační výstava německého umění v Londýně. Vláda německá vyšla podniku všemožně vstříc, dotovala jej bohatě a dala povolení, aby byla některá díla pro výstavu zapůjčena z Berlínské Nationalgalerie.

Výstavu přísně vybranou (obsahuje pouze 150 čísel) aranžovali v. Habermann a Slevogt, část architektonickou Van de Velde. Výstava potrvá do konce července.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Vojtěch rytíř Lanna dožil se 29. května 1906 sedmdesátých narozenin. Je těžko oceniti v stručné noticce, jak neobyčejný a blahodárný vliv vykonával tento znamenitý znatel a přítel umění právě v nejtěžších letech a v nejméně příznivých našich poměrech veřejných. Umělecko-průmyslové museum by bez Lannovy součinnosti, darů a úsluh snad neexistovalo; od r. 1867 věnoval mu nejvzácnější přízeň i péči, přes 600 čísel z oboru textilního, keramiky, skla a medailí daroval během času, od března 1905 zapůjčil do čtyř sálů k vystavení nejvzácnější část svých sbírek.

Rovněž sbírka rytin v Rudolfině je bez příspěvků Lannových nemyslitelna. Ve všech případech, v činnosti veřejné i ve stycích soukromých osvědčoval se Vojtěch rytíř Lanna vždy vzácným znalcem velkých vědomostí i vkusu ve všech oborech výtvarných, a dokonalým gentlemanem, který dovedl vyjíti vstříc každé skutečné umělecké potřebě. Abychom jiných nevzpomínali, stačí říci, že historie českého umění vždy mu bude vděčiti za to, jak zachoval se v posledních letech Josefa Manesa k tomuto velkému a nešťastnému mistru.

Sedmdesáté narozeniny Lannovy oslavilo kuratorium umělecko-průmyslového musea vydáním podobizny svého předsedy, kterou kreslil M. Švabinský a která byla v heliogravuře „Unii" reprodukována a členům i příznivcům Musea rozeslána.

*

Sousoší sv. Luitgardy na Karlově mostě. V poslední době vyskytl se v městské radě pražské návrh, aby bylo Braunovo sousouší nad Kampou, jehož stav dle výroku odborné komisse již delší dobu vzbuzuje obavy, nahraženo bronzovým odlitkem. Návrh je jistě dobře míněn, ale jeví málo uměleckého cítění a málo úcty k materialu. Není nikterak lhostejno, pro jaký material umělec své dílo komponoval a v jakém ho prováděl, a zvláště u takých specialistů kamene, jakými byli barokní sochaři a mezi nimi Braun, je těžko věřiti, že by se jich vyslovená technika kamenná dala přenést do jiného materialu bez újmy umělecké. Rozumí se, že i případná kopie kamenná by vyžadovala zvláštního porozumění a péče; ale sousoší toto, z nejkrásnějších, jaké v Praze máme, zaslouží si jistě zvýšenou pozornost v nejplnější míře.

*

Moderní galerie král. Českého zakoupila na XX. výstavě spolku „Manes" „Rodinnou podobiznu" od M. Švabinského, „Zátiší" od B. Wachsmana a „V žluté náladě" od O. Nejedlého, a na výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfině J. Schikanedra „Ulice na večer" a J. Ullmanna „Sníh ve skalách".

V poslední době věnoval sbírkám galerie pan Dr. B. Rieger Manesem kreslené čestné diplomy a nejmenovaný dárce sbírku obrazů obsahující práce F. Ženíška, L. Marolda, V. Hynajse, J. Schikanedra; konečně člen kuratoria daroval Chittusiho cyklus kreseb „Polem a lesem".

*

Ministerstvo kultu a vyučování zakoupilo na XX. výstavě spolku „Manes" M. Jiránka „Studii", A. Slavíčka „Dvorek starého domu" a O. Nejedlého „Neděle".

*

Velký obraz Maxe Švabinského, „Stav," který byl před dvěma roky na světové výstavě v St. Louis prodán do San Franciska, byl zničen při katastrofě, která město postihla. První depeše ohlašovaly, že shořel rovněž slavný obraz Milletův „Muž s motykou", který se nacházel ve sbírce M. Crodena; novější zprávy to vyvracejí.

*

Ve 3. čísle V. S. uveřejnili jsme krásnou fantasii Gauguinovu: Před tím a Potom, prorokující finanční úspěchy prací Van Goghových. 7. až 10. května t. r. prodávala se v Paříži kollekce Eugéna Plota a při dražbě docílily obrazy Van Goghovy: Slez 2500 fr., Květiny a Slunečnice 4000 fr. Předvídání Gauguinovo je tedy už dnes několikanásobně překonáno.

*

V Paříži prodávala se 7.—12. května slavná kolekce japonerií S. Binga. Pro potěšení vzácných našich sběratelů uvádíme některá čísla a docílené ceny: Laky z doby před XVI. stol.: skřínka se zrcadlem dekorovaná skalami v proudu a chrysanthemami, perleť a zlatý lak, 8300 fr. Psací náčiní ze XVII. stol., stříbrný a zlatý lak, skála, kvetoucí třešně a slavík, dle nákresu Sanraku, 6500 fr. Psací náčiní od slavného Kôrina, kmeny jedle a tři třešní, matné zlato, 5100 fr.

Schránka na tabák z hnědého laku, inkrustace z mědi a perleti, vodní šídla a rákosí, od Ritsuô, 2100 fr.

Laky XVIII. a XIX. stol. držely se mezi 1000—500 fr.

Z hřebenů docílil jeden ze slonové kosti s inkrustovanými květy magnolie 1050 fr., jiný ze zlatého laku s inkrustacemi z perleti a olova, motiv vinné revy, 420 fr.

*

Bohatství velkých soukromých galerií anglických zdá se nevyčerpatelno; od několika let bývají pořádány v Guildhall výstavy starých mistrů, zapůjčených od soukromých majitelů, a každá z nich přinese i odborníkům řadu překvapení. Letošní věnována je umění vlámskému; oba Eyckové, Van der Weyden, Memling, Petrus Cristus jsou dobře zastoupeni, Rubens, Van Dyck, Jordaens mají tu prvotřídná díla vesměs z majetku anglické šlechty.

Dodáváme, že výstavy tyto trvají od r. 1890, jsou přístupny bezplatně a byly navštíveny celkem asi 2½ miliony diváků; jediná výstava španělských mistrů r. 1901 čítala 305.000 návštěvníků.

*

Royal Institute of British Architects zve k mezinárodnímu kongresu architektonickému v Londýně na dny 16—21. července. Na programu referáty a přednášky o thematech: Vlastnické právo kreseb a skic, Umělecký vkus se stanoviska architektonického a zakládání moderních měst. Mimo to prohlídka architektonicky zajímavých památek a budov v Londýně, Oxfordu, Cambridgi, Hampton Courtu a Hathfieldu.

*

K třístému výročí úmrtí Shakespearova chystá se Londýn zbudovati velký pomník básníkův. K získání návrhů vypsána bude mezinárodní konkurence, k jejíž podmínkám se ještě vrátíme. Pomník má býti široce architektonicky založen, sochařská výzdoba omezí se na figuru básníkovu. Proveden musí býti do r. 1916.

*

Po soutěži mezinárodní soutěž — omezená: Karlovy Vary vypisují soutěž na návrhy velké spojovací kolonady, jejíž provedení nemá přesahovati náklad 800.000 kor. Ceny 8000, 5000 a dvě po 3000 kor., každý další návrh bude zakoupen za 1000 kor. — ale soutěž přístupna je pouze architektům německé národnosti.

*

Městská rada v Zurichu věnovala na stavbu uměleckého domu pozemek v ceně 300.000 fr. a v hotovosti přispěla sumou 100.000 fr. Současně věnovala i pozemek a příspěvek v úhrném obnosu 250.000 fr. na Lidový dům, kde bude řada místností vyhražena lidovým potřebám kulturním.

M. ŠVABINSKÝ.
■ RODINNÁ
PODOBIZNA.



MAURICE BARRÈS.

NÁVŠTĚVA U DONA JUANA.

Žhavými ulicemi Sevilly, tak veselými, plnými krásy vysušené a unášející jako rythmus castagnett, provátými vůní karafiátů ve vlasech žen, došel jsem jednoho dne k nemocnici Milosrdenství.

Dvorem zastíněným několika stromy a osvěžovaným mramorovou nádržkou vešel jsem do kaple. Temnota byla taková, že jsem špatně rozeznával ženu zakrytou dlouhými černými závoji, která šeptala knězi své hříchy, svoje vášnivé hříchy...

Jedna ze sester ukázala mi obraz: Dvě mrtvoly hlodané červy, slavné a strašné dílo Valdese Leala.

Obratně odhrnutou záslonou padlo náhle světlo na theatralní to plátno, a já spatřil ve strašných tonech hniloby mrtvolu biskupa, mrtvolu krále, zakryté umrlčím příkrovem až na obličeje, kde se rojilo tisíce červů. V pozadí celá kostnice lebek a nade vším tajemné váhy katolicismu, kde se váží zásluhy a provinění.

„Obraz, na nějž není možno se dívati s nezacpaným nosem," říkal Murillo. Je znám, neboť byl reprodukován v historii Charles Blanca, ale je známo též, kdo ho objednal u Valdes Leala? Shoda, jež dává látku k přemítání, milovník, který chtěl tuto malbu, který ji inspiroval i zaplatil, — byl don Juan, pověstný don Juan Molierův, Byronův, Mozartův, tisíce a tří žen...

Je známo, že žil v sedmnáctém století v Seville mocný zhýralec don Miguel de Manara Vicentello de Leca, který, aby ukojil svou zuřivou smyslnost, vraždil muže a nutil k pláči ženy omdlévající jeho svůdnictvím. Jeho krása, jeho lásky a bouřky jeho srdce od té doby naplnily svět, neboť z jeho příhod zhnětli básníci dona Juana.

Následkem příšerného vidění, v němž byl přítomen vlastnímu pohřbu a viděl svoji mrtvolu, činil pokání a žádal o přijetí do řádu la Caritad. Může se skoro říci, že ho organisoval. Je to společnost, jejíž účelem je podporovati odsouzence k smrti v posledních jejich dnech, provázeti je na popraviště a pak starati se o jejich mrtvoly, jež bývaly až do té doby nechány na pospas zvířatům. Lidé všech tříd, velcí páni i dvořané nosí tak na plecích oběšence i sťaté, neboť takový je řád předepsaný donem Miguelem, pravé to arcidílo slitovnictví. Tento životopis, jemuž se sám vnucuje za motto nápis, který umístil na obraze Dvou mrtvol, „Finis gloriae mundi", je znám; uchvacoval obraznost lidu i básníků po tři staletí. Ale nekomentovalo se, že objednal sám od Valdes Leala výzdobu této Caritad. Jaké světlo vrhá tato kniha účtů na stav duše toho velkého vášnivce!

Já sám nejsem udiven nad takovou shodou. Jsou lidé, kteří shledávají trpkou rozkoš v hrůzách rozkladu. Tyto hrůzy lákají bytosti, jichž nervy vyčerpaly mnoho způsobů pohnutí. Otřese to jimi na chvíli, vytrhne je z nudy, probudí jejich citlivost otupělou ve všech jiných případech.

Rozkoš a smrt, milenka, kostra jsou jediné vážné prostředky, jak otřásti naším ubohým strojem, jejž všechno vyčerpá — a ještě i vedle těch se usíná rychle!

V legendě věků najdou se často tito přesycení, kteří se opojují hrůzami. V stejný čas, kdy don Juan v Seville poroučel Valdesovi, aby otevřel kostnice, Francouz uchvácený stejným žárem a tragický, Rancé, prožil setkání ještě příšernější. „Stoupaje přímo do komnat vévodkyně z Montbazonu, kam měl dovoleno vejíti v každou chvíli, místo slasti, jíž tam doufal užíti, viděl nejprve rakev a na jejím víku krvavou hlavu své milenky, kterou oddělili od ostatního těla, aby se získala délka krku, neboť rakev byla příliš krátká."

Don Juan organisuje nábožné bratrstvo; Rancé zakládá řád Trappistů. Oba se oddávají asketickým praktikám. Jak bych se byl chtěl nakloniti nad jejich oči ve chvíli, kdy mrtvoly, jež se v nich odrážely, proměnily náhle jejich bytost!

Alespoň jsem zažil mocné potěšení obraznosti prohlížeje nejprve podobiznu a pak ještě lépe odlitek, jenž byl sňat s tváře don Juanovy na jeho smrtelném loži. Prohlížet, dotknouti se podoby toho muže, jenž dal podnět k jedné z nejhlubších legend moderního citu, není už to velmi rozčilující? Ta galantní reliquie, — duše vskutku pobožné mne pochopí — vzbudila u nás vážnější dojem než tolik svatých kostí, které naplňují španělské kostely.

Není pochyby pro toho, kdo ho zkoumá, don Juan neměl duši komplikovanou, ale silnou a příliš mocného vnitřního života, než aby se dal zadržeti jakoukoli překážkou. Nebylo mu o nic těžší udiviti svět svým převrácením než před tím děsiti bázlivé, pohoršovati moudré a doháněti v zoufalství své milenky, brzy opuštěné po tak mocné lásce.

Valdes Leal předvádí nám ho v authentické podobizně, konvertita, jenž pojednává s prstem zdviženým, sedě před theologickými traktáty, vyvrací a tvrdí své se vzezřením vojáka s kníry. Jistě již tak je krásný, ale od smrti přijal ještě více noblessy než od svého obrácení. Smrtelný zápas zjemnil jeho tahy, jež nebyly za živa obzvláště intelligentní. Umíraje stal se hodným své legendy. V té chvíli se vyrovnal sám sobě, z don Miguela přešel v dona Juana. Náhle zjevily se na jeho smrtelné masce ta vášeň, ta vážnost, jíž býval vždycky naplněn; neboť ani když hýřil, nesmíte ho považovati za povrchního rozkošníka, ale za člověka, jenž se zuřivě žene za štěstím, a spojuje se vztekem, že ho nemůže dosíci, trpký pocit, že šíří po světě bolest.

Ah, jak mu asi bylo snadno žebrati pro chudé, jemu, jenž tolik let žebral o svoje štěstí! A jak mu bývalo lehkým hrubé odmítnutí boháčů, jež obtěžoval, vedle slz těch, které neodpíraly ničeho tomu neodolatelnému a přece mu nemohly dáti peníz štěstí, jehož byl tak žádostiv. Rozkošník, který svíral ve svých loktech tolik těl z nejlepších rodin, došel ukojení jen v tom, že nosil mrtvoly oběšenců.

Obyčejně se přikládá přílišná důležitost vnějším okolnostem života. Strávíme-li svoji existenci v tom či onom zaměstnání, je málo příznačné. Každý sleduje cestu, jež vedla jeho vesnicí; jeden jde do kláštera, druhý do kasáren, třetí bude pedantem v bibliothekách a čtvrtý bude běhat po záletných domech. Dle těchto vnějších výkonů neroztřiďujte lidi! Pozorujte spíše způsob, jak jsou dojati, jak se odhodlávají k rozhodnutí, ty rozhodné otřesy, které procítí každý na svojí stezce. Svatý Pavel na cestě do Damašku, Loyola v jiné době jeví přesně týž fenomen vůle, který pozorujeme u dona Juana Tenorio. To jsou porovnání potvrzující analogii, již shledáváme mezi případy dona Juana a Rancé, a snad tím urážíme. Ale půjdeme ještě dál: Ten přísný odlitek, když jsem ho pozoroval v la Caritad, pojednou mi vyvolal tahy Pascalovy.

Ten don Juan, jenž ovšem nenapsal P r o v i n c i a l y, ale který argumentoval vášnivě a který rovněž, aby se převrátil, založil svou víru na strachu před smrtí a na svém rozčarování, nemate mne, když jeho tahy zušlechtěné smrtelným zápasem dostanou příbuzný ráz s tím horečným Pascalem. Když ovládala podobná bída všechna jich vnitřní hnutí, co na tom divného, že se podobné tahy objevily na jejich tvářích, jež neznetvořovaly už vlivy vnější.

Je mrzuté, že nelze dostati odliku don Juanovy masky. Lita v bronzu byla by krásným opěradlem pro ruku. Ale kongregace sester usídlených v la Caritad nechce dovoliti, aby ho ještě hladili. Žertovná pomsta! Ten, kterého nemohly upoutat nejvášnivější ženy vším svojím nářkem, je dnes vězněm chladných těch panen. Ony zapovídají rozmnožování dona Juana.

ZTRACENÉ KLENOTY.

Mám jen jednu myšlénku, abych jí pokryl tento list papíru, jedinou velmi krátkou vzpomínku, ale naplňuje mne smutnou smyslností, stejně širokou a překypující jako vůně, kterou vnesou do hliněného džbánu tři kapky růžové vody kalifů.

Je to vzpomínka na čtvrthodinku, kterou jsem strávil v továrně na tabák v Seville. A zástup děvčat, jímž jsem tam prošel za toho dusného dne, zanechal mi dojem, který nevymizí stejně jako vůně, již zanechaly v mém flakonu karafiáty, basalky a jasmíny lisované v zahradách Andalusie.

V polední hodinu, když jsem přešel ulice a dvory, které hltalo slunce, v ohromné budově polo vojanské polo klášterní navštívil jsem procházeje nesmírnými sály asi pět tisíc žen, pověstných cigarreras sevillských, jež s neslýchaným hlukem písní a žvatlání kroutí v cigáry a cigaretty listy tabáku.

Pět tisíc Sevillanek, jež v těch dílnách stále osvěžovaných vodou a posetých dráždivým prachem z tabáku jsou polo svlečeny a ukazují se stejně malým ostychem jako své nevyrovnatelné oči své krásné vlasy nebo své malé snědé ruce, kulatá ramena, zlacené prsy, celá svá poprsí, svoje kotníky, a sem tam ty hezké šperky jmen příliš nepěkných, než abych jimi snižoval tento obraz.

Z těch děvčat jedny houpaly nohou kolébku svého dítěte, jiné měly psa po svém boku, některé přerušily práci, aby se poprášily pudrem nebo si oživily pleť červení, většinou měly po ruce zrcádko, a všechny měly ve vlasech po nápadném květu a žvatlaly.

Byly tam malé dvanácti- a třináctileté, ale převážná většina ukazovala těla vyspělá k lásce: a několik roztroušených stařen činilo jen ještě dráždivějším to mládí a živost, jež je obklopovaly a zdálo se je zadusily jako příliš silná vůně.

Proč vlastně ty tak veselé cigarrery zanechávají ve mně jen smutek? Proč jsem si od těch hezkých zvířat tam stísněných, z těch skutečných stájí lásky neodnesl, jak by se zdálo, veselou notu života stkvělého a snadného?

Chápu to nyní: byla to melancholie pro tolik promrhaných stkvostů.

Ty černé oči mohly dáti nevyrovnatelné slzy těm, kdož dovedou chutnati ženský pláč; ty zkvetlé prsy se mohly chvět a nebudou se nikdy tářst jinak než smyslným požitkem; ty malé nožky zasloužily třísnit a trhat nejobdivuhodnější výšivky, a nebudou běhat nikdy než po předměstí Triany. Eh, já vím, že v předměstí Triany stejně jako jinde se opakuje píseň lásky, píseň i s posuňky. Ale takové krasavice zasluhovaly vnuknouti nové nápěvy.

Při východu cigarrer jsem viděl, co bych byl i tak uhodl, v jaké nehodné ruce se dostanou ty drahocenné stkvosty. Tato stvoření tak pěkně připravená, aby spolupůsobila při raffinované citovosti, budou sloužiti jen k ukojení prosté smyslnosti. To je zahazování perel. Tolik promrhané krásy, to je pohár krále Thule, nad nímž se rmoutí všechny duše delikatní.

Ale zakopaný poklad není nejmelancholičtější. Těch čtyry tisíce žen vytrvá jen málo let. Zázrak, který je odsouzen zmizeti: to je tah, který vnáší horečku v každou rozkoš! Býti pomíjejícím, to je vlastnost nade vše vzácná. Viděti svoji milenku každý den se ničiti v našich loktech, to dovršuje nevyrovnatelnou melancholií požitek, který nám způsobuje. Není skutečné intensity, v níž by se nemísila myšlenka na smrt.

Až bude chtít někdo z nás napsati dějiny duševní rozkoše, musí zasvětiti důležité místo králi Xerxovi, o němž nám historikové vypravují pět nebo šest tahů, které nám vniknou hluboko v srdce, že neshledáme podobných u nejrafinovanějších modernistů.

Ten melancholik, jenž měl svrchovanou moc, nejkrásnější milenky a nevyrovnatelné podnebí Asie, slíbil odměnu tomu, kdo by mu nalezl novou rozkoš. A tu rozkoš vynašel si sám: na břehu Abydském, vida své nesmírné vojsko pokrývající Hellespont i pláně, dopřál si potěšení pláče v myšlence, že ze všech těch lidí nikdo nebude žíti za sto let.

A pocit téhož druhu dojímá nás při pohledu na krásná stvoření, jež od věků následují za sebou a mizí, aniž jich krása byla kdy vyžita plně.

V téže továrně Sevillské pracuje také několik set mezků. Užívá se jich k točení strojů, jimiž se krájí tabák. A tak se v oné továrně soustřeďuje vskutku celá Andalusie, jež vyniká svým ovocem, svými květy, svými mezky a svými ženami.

Nechtěl bych si přivézt odtamtud ani květiny ani ovoce, neboť jich lesk vždy prchavý ztemní, když opustí zuřivost andaluského nebe. Ani z těch dětí žádnou, neboť v Paříži by se neocítila na svém místě. Ale byl bych si rád vybral mezka s podlouhlýma očima, a byl bych na něm vozil po několik dní nejkrásnější děvčata ze Sevilly; byl bych ho také poslal s vinaři na vinice; a byl by ještě spásal nejkrásnější květy Quadalquiviru. A teprvé potom bych ho byl odvedl do Paříže, a časem z rána jda ho pohladit do jeho stáje a políbit jeho velké oči, jichž sladkost a vážnost překonává nejkrásnější pohledy lásky, těšil bych se láskaje na jeho srsti tolik krásných vzpomínek.

*

Z knihy „Du Sang, de la Volupté et de la Mort“.

Přel. M. JIRÁNEK.



M. ŠVABINSKÝ.
■ KRAJINA. ■



MAX ŠVABINSKÝ.
VOJT. RYT. LANNA.



M. ŠVABINSKÝ.
■ STUDIE. ■

ARMAND SEGUIN:

PAUL GAUGUIN.

(POKRAČOVÁNÍ.)

Byla to krásná doba práce, denního namáhání, stálého hledání. Večer je shromažďoval a každý předkládal výsledek své snahy úsudku svých bratří. Veliké soupeření podněcovalo jich zápal. Každý den trhali nový květ krásy.

Paul Gauguin nekomponoval již před přírodou od své cesty na Martinique, jež nám darovala u Boussoda a Valadona onu serii obrazů, v níž se znova ukazují všechny jeho přednosti vzácného umělce, kde linie zachovává příjemnou mírnost, ztenčuje se s takovým půvabem, že myslíte stejně mnoho na Hokusaje před ní jako na Tanagru. Můžeme to pozorovati v jeho prvním albu lithografií, v listu Kobylek. V Bretagni rád překvapoval hnutí lidského života, námahu sedláka v zápase, který udržuje každý den s půdou, a stalo se, že pokrývaje své sešity kresbami zmocnil se synthesy kraje, který jej obklopoval. Rasa, její vzezření, její oděv staly se mu blízkými. Znal kostru zvířat, let husí, který kreslil tisíckrát, rozházené účesy při větru od moře. Všechny tyto formulky zůstanou jeho ziskem. Nikdo nebyl schopnější než on nalézti ve všech věcech a bez přehánění vždy dokonalou dekoraci. Probíraje rozumem pohnutí, jež pociťoval, spozoroval ve skalách, v stromech, v celé přírodě arabesku, jež rozechvívá nebo okouzluje, linii, která charakterisuje pohyb terenu nebo blíže určuje výraz postavy. Od principů jde ke konsekvencím, od příčin k následkům. Otýpka cibulí, jež se válí na stole, vnukne mu dekoraci stropu, který ho chrání. Smím napsati, že již nekreslí zrakově, ale úvahově, dávaje každému tahu celou jeho hodnotu, klada důraz na jeho přesnost, protahuje ho, zmenšuje ho, ohýbaje ho, počínaje mnohokrát znova, aby ho přivedl zpět v jeho normu a aby vyjádřil dojem činu nebo formy, kterou jeho oko nebo jeho myšlenka chce vyjádřit? Jeho pohled objímá krajinu a zapisuje synthesu Bretagne: za zídkou černá a bílá kráva, kterou hlídá předouc děvečka ze statku, a ten se zvedá v dálce na pahorku a ukazuje svou okrovou skvrnu pod ultramarinem své střechy a temnotou dubů. Jako Leonardo da Vinci hledal v mramoru žíly harmonické formy, tak on rád sleduje vlnění oblaků, jež se pronásledují na nebi, a určí je elegantním tahem. Moře mu dává své stříbrné výšivky a svůj bílý límeček, který Moret tak často později opakoval. Jeho slova učí mysliti na to, co chceme zobraziti, dosíci výslednice fakt a ideí, zjednodušovati, abychom dosáhli větší intensity, studovati elementy síly, štíhlosti, pružnosti, které jsou v přírodě.

Příroda se vzdává jemu, jenž ji tolik miloval, a on ji kondensuje na plátně; dosti zřídka ji zapouští do celkové arabesky, tohoto závěrečného kamene, jejž každý obraz žádá a jehož důležitost on tak dobře znal.

Je noc. Pod světlem lampy leží tu žeň těch dobrých pracovníků. Kresby jsou promíchány na dřevěném stole. Emile Bernard si dobývá váhy kresbami čím dále dekorativnějšími, snaží se denně nalézt prostotu starých obrázkářů, Jehanů du Pré, Antonínů Verardů, hledí na minulost, vznešené tapisserie, neznámé skulptury, analysuje umění byzantské, toulá se po Uffizi, je dojat v Mnichově, vrací se ke Cranachovi, překročí tři století, aby navštívil Delacroix,

který ho uvádí v nadšení, a neustále projevuje svůj talent i svou myšlenku, jež jsou vzácny. Produkuje krásná plátna zvučných harmonií, jeho dřevoryty jsou zajímavy, vyzdobuje lithografickými ornamenty Moréasovy Cantileny. Jaké to podivné stromy, jež se zdají sedmiramennými svícny, jaká zvířata zeleně s ohromnými tykadly, jaké neočekávané květy sladkých barev? De Chamaillard, dnes daleko prostší, je vytvořil pod vedením mistra, jenž si ho vážil jako svého šťastně nadaného žáka, kterého mnoho naučil. Na modrých a černých pozadích se zvedají panny ve zlaté záři, a jsou to od Filigera, jemuž bude vyčítáno, že se příliš díval na Giotta a Cimabue, vážné a přesné studie, jež prostě opětují obličeje chlapců, sen jejich očí, měkkost jich povahy. Nové formulky na starý způsob, jež náležejí jemu, poslouží, aby slavily extasi svaté Teresie nebo opojení svaté Cecilie. Sérusier, velký stavitel theorií, jež, doufám, budu moci analysovati jednoho dne, zajímá se zvláště o lidskou postavu, jež v jeho krajinách nabývá velké důležitosti, a jeho hlas opakuje stále slávu symbolu. Ah, to slovo, nad nímž si zoufal poctivý de Hahn, — který vyslovoval cimebolle — co se nabudilo smíchu, co rozpoutávalo posměšků i hněvů, vzbudilo prázdných vytáček, vyvolalo záští; jak bylo špatně chápáno, jak bývalo podivně a hloupě vykládáno — a přece jest vznešenosti nedostupné školometům, jest základným kamenem všech umění, praví: Láska a Krása, kondensace života, harmonie linií, barev i valeurů, znamená vyjádření fakt i myšlének. Protože Paul Gauguin byl symbolickým, zachová škola Pont-Avenská jeho vliv.

Když se stala kresba přesnou, drátěnou, jak tvrdili protivníci, jakým způsobem měly se pokrýti přihrádky vytvořené čarami? Dle slov Ingresových je bezpříkladno, aby veliký umělec nenašel barvu zcela přiměřenou charakteru své kresby. Koberce polí různých odstínů, vzpomínky na Japonce a malovaná okna, i prostá logika naznačovala, že se to má díti plochými tony. Ale co se může zdáti prostým a zrovna dětskou hračkou, není snadná věc a bylo jim obtížno. Bylo třeba dvou let váhání a hledání, omylů a tápání, aby dosáhli šťastného výsledku, neboť nemluvě o tom, že člověk opouští vždy zvolna a nerad, co míval rád, že vychování oka trvá dlouho i u nejnadanějšího umělce, Gauguin narazil hned z počátku na četné překážky, které nemohl předvídati. Rozumí se samo sebou, že se nemohlo jednati o sladké a sentimentální tony, o malovaný papír, při kresbě tak přísné jako jeho. Právě naopak, on snil o harmonii zvučné, konsistentní, chtěje se vyhnouti suchosti schematu, a její tony měly se splétati mezi sebou tak milostně tajemným příbuzenstvím, že by se oddělování čarou, často nutně brutální, stalo méně viditelným. Sliboval si v tomto koncertu barev, v této symfonii, kterou chtěl řídit, že bude sledovati přírodu co nejtěsněji, a zpěv červeně, jemuž dával v životě přednost, měl míti váhu, již mu dává jeho síla. Nezapomínejme, že mistrova touha chtěla založiti absolutně platné učení, založené na různých pravidlech starých časů a tak přesně, tak do detailů formulované, grammatiku malířství, katechismus našeho umění, dokonalý zákon —, že by bylo dovolilo každému kritikovi opustiti spravedlivě ty, kteří by se dle něho neřídili, a uznati za hodny úsudku jen několik těch, kdo by je nebyli ignorovali. Dnes by toto hledání, jež nás bavilo, protože se nám zdálo neuskutečnitelným, bylo lehko připuštěno mnohými mysliteli. Pomněte, že chybu v kresbě lze srovnati s chybou ve francině, že byste nečetli báseň, i kdyby výminečně měla krásnou myšlenku, kde by se družil hiatus se špatným rýmem a banalní assonance pojila k nepravděpodobné metrice, nepovažujíce výraz individuality za manifestaci krásy*) — nemůžete potom uznati za umělce toho, kdo nemá v moci v povšechné arabesce přesný a synthetický rozvrh, jehož linie líčí krásu lidské postavy (Rafael), její síly (Michel Angelo), přírody (Poussin) nebo sen střídáním bílé a černé (Rembrandt). Tato myšlénka nemůže býti paradoxem. Abychom ji přijali, stačí opakovati, že Leonardo da Vinci, a potom Odilon Redon učí vyvážení od stínu k zevní linii, a té Sisyfově práci, tvořiti harmonicky, když unikneme přirozeným formám. Cézanne učí pozorování a symbolice valeurů, Van Gogh nádherné a vzácné harmonii, Botticelli a Dürer technice záhybů, Martin mohutnosti perspektivy. Vizte, že všichni mistři vážili si věčné moudrosti vládnoucí absolutními zákony, které přivedli víc či méně k platnosti dle svého temperamentu, aby se Vám stalo nemožným souditi nevědomce, který je

*) Maurice Denis.



VOLNÉ SMĚRY

■ MAX ŠVABINSKÝ. ■
PASTELOVÁ SKIZZA



MAX ŠVABINSKÝ.
NÁČRT K PORTRÉTU.

nechce znáti, nebo vyděděnce, jenž je nikdy nepochopí.

První pokusy dokázaly Gauguinovi, že bylo nesmyslno pro cíl, jejž si vyvolil, přijmouti theorii komplementerních barev. Její pochybenost, aspoň v celkovém rozsahu, mu byla ihned zjevna a vysvětloval ji velmi duchaplně. Vidíte, říkal, na tomto bílém ubruse sklenici červeného vína, její stín má býti zelený, látka by se tedy stala cinobrovou. Kdyby tato transposice vskutku existovala, musilo by se opět víno stát zeleným. Jaké prudké výkřiky následovaly po těchto větách! chrám Apollonův se zdál divokým zvěřincem, jména Lautrec, Seurat, Signac lítala vzduchem, až se sklo v oknech otřásalo.

Spozoroval brzy s radostí, že fialová vedle smaragdové zeleně tvoří příjemnější harmonii, než když sousedí se žlutou. Při západu slunce je slyšeti výkřiky radosti; okr písku, oranž mořské trávy, červeň skal, fialové stíny ho uvedly v nadšení. Zákon barev odvozených byl blízek vytvoření.

Ah! ta proklatá theorie, jež mi způsobila tak prudké a časté bolení hlavy, co se mi jí naopakoval, narozbíral, navykládal! Bylo to roku 1894 v Pont-Avenu, ošetřoval jsem ránu, kterou si přivodil zachrániv mi život. Po celý den a často v noci, když mu nedalo utrpení spáti, vysvětloval mi ji neustále do všech jemností, nutil mne, abych ji opakoval ve všech variantech, se zálibou mi předkládal obtíže, což u mne vzbudilo domnění, že pochybuje o její moci, myslil jsem, že se o ní chtěl přesvědčit.

Slyším ještě jeho řev, když jsem se spletl v odpovědi, černoška utíkala s posuňky hrůzy, opice plazila na mne jazyk, jako romantik přál jsem si, aby se pode mnou otevřela propast. Mou úlohou bylo



MAX ŠVABINSKÝ.
DR. J. GEBAUER.



M. ŠVABINSKÝ.
PODOBIZNA.

podniknouti studii pod jeho řízením, jež nebylo něžné. Předmět, o který jsem se měl pokusiti, vzbudil ve mně předtuchu, že se nevyhnu tisíci omylům. Byla to na servítku ve faiencové váse velká hrst purpurových a karminových pivoněk. Co se týče květů, oranž, cinobr, lak a fialová, která se ve stínech skorem blížila k ultramarinu, mne šťastně dovedly ku smaragdové zeleni listí; ježto dominanta byla červená, pokrývá se moje pozadí žlutí a okr mu dodává tepla. Zašpiněný ton se snoubí

příjemně s čistou barvou,a pro bělost nádoby, pro přechody listí užiju směsi různých odstínů, v nichž modrá převládá. To všechno bylo správné, milé na pohled a sledovalo tak dobře pravidla mistra, jenž se usmíval přihlížeje k mé práci, až necítě se radostí a pýchou načrtnu draperii s troškou oranže a upadnu tak do komplementerní barvy. Suché cvaknutí způsobilo, že jsem se náhle obrátil. Gauguin měřil na mne nabitou zbraní, hrozil mi smrtí a jeho zuřivost byla tak veliká, že by byl bez milosti střelil pro slávu své theorie, kdybych se nebyl moudře odhodlal smazati ihned svůj omyl.

V Pouldu — kdyžtě se snažím sledovati různé etapy jeho talentu, analysovati jeho pokusy, jako se těším, že budu vypráveti jeho život — osvojil si zvolna tento zákon odvozených barev, nechal mu volně působiti na různé duchy, kteří ho obklopovali a chápali, ale neformuloval ho slovně až po svém návratu z Tahiti, kdežto se ho úplně nedržel ve svých dílech nebo snad nemohl tak učiniti.

Jistě, zákony barevné, jež řídí harmonii přirozeně dokonalou, nikdy neočekávanou, na nichž byly založeny od sta let různé methody, jsou výborné a bylo užitečno je vyjádřiti, třeba se potíraly navzájem a třeba nám praxe dokazovala, že nadejde chvíle, kdy jich užitečnost se stává neblahou a jich užití nemožným; ale umělec nemá je znáti jinak než jako pravidla, jež je dobře zapomenout, podobně jako zkušebné kameny, stejně jako slovník, s nímž je nutno se poraditi ve chvíli pochyb, kdy je oko unaveno, skaleno, neschopno, jak se stává po rozčilení práce. Paul Gauguin věděl vše to lépe než kdo jiný. Jakmile netheoretisuje, celý v své malířské práci, zamilován do svého umění a do svého způsobu, když jeho pohled již nepodléhá vlivu jeho mozku a když jeho technika pouze mu připomíná základní kvality, jež je nutno mít v moci, oddává se potěšení míchati tony pro svou radost, té subtilní práci, trpělivé, vždy jiné, vrozeného smyslu, jež určuje cenu koloristy: a kdykoli je u vytržení, okouzlen před přírodou, mívá jeho obraz nepředvídané kvality intuice.

Tehdy cloisonnismus*) existoval jejich úsilím. Každé ráno dávalo jim nové nápady, různé pohledy. Každý diskutoval, aby si uvědomil rozsah, v němž se smělo pohybovati jejich umění. Byly tu podivné omyly, zábavné pokusy, dětské skrupule, podrobné a tajemné formulky, jež našli nejen ve starých časech, u mistrů v Louvru, pomocí historie a cizích museí, ale též před koberci a malovanými okny, prohlížejíce práce řemeslníků, čtouce krásné knihy, tázajíce se o rady occultismu. Mocnost čísel je zajímala. Jednou měla býti komposice trojitá jistými vztahy, den na to žádal Sérusier, aby byla sedmerá (ternaire, septenaire) — čísla to obrazná. Pozorují heraldiku a Japonce, kteří je učí směru a symbolice barev. Červeň se jim zdá vertikalní: je to krev tryskající z rány, velkodušnost a zápal, a je to rovněž odvaha a láska; modrá svou horizontálností vyjadřuje klid, sladkost, sen, nebeský odpočinek, po kterém máme toužit, dokonalou blaženost. Její šťastný zpěv, tak žádoucí pohody a dobroty, mne vždycky sváděl, často mne dojal, mé chvály ji provázejí pro radosti, jež mi darovala; nemá se jí dáti přednost mezi všemi sestrami, uznáme-li, že její harmonie lze tíže zachytiti? Od pravé k levé směřuje zelená, svěží a koketní jako Watteauův záletník, který by šel za školu, rozhlížeje se nečinně, směje se, zastavuje se tu i tam, objímaje vše, co potká, spolčuje se se vším, srdečný a bez nenávisti. Zelená je přítelkyní fialové, spojuje se s červení a lichotí oranžové, hladí ultramarin a žlutou, z nichž povstala. Tuto barvu zbožňují Bernard a Sérusier, je obrazem slunce, života, zlata a jeho moci dle úsudku jedněch, kdežto jiným zdá se ve své šikmosti perversní, pokryteckou, zlou a sobeckou, jak to spozoroval také lid a vyjádřil obratem: směje se žlutě, když mluví o člověku zlém nebo potměšilém.

Vytrhuje své žáky z těchto theorií, v jichž rozbírání měli zalíbení, ale které nechápal de Hahn a o něž se málo staral de Chamaillard, Gauguin, analysuje dílo Lionarda da Vinci, udá přesně důležitost rytmického stínu s vnější linií. Michel Angelo ho pomalu krok za krokem vedl touto cestou. Čině si rychlé náčrtky dle děl Sixtiny a podobaje se tak Rubensovi a Delacroix, který pozoroval Rubense, seznámil se s dekorací, vyváženou konturou, jíž dává vypnutost svalů, naučil se zahalení lidského těla ohebnou a harmonickou čarou, zahrnutí komposice arabeskou, kterou tvoří vzlet těžkých draperií se záhyby skoro rovnoběžnými. Jenom zák ny synthetických vztahů mezi světlem a temnotou mu ještě

*) Nechám původní termín. Snad „vyplňování přihrádek barvou."



MAX ŠVABINSKÝ.
NÁČRT K PORTRÉTU.

scházely; osvojí si je s menšími obtížemi, než poznali jiní, když hledali tentýž cíl, nejen protože si jeho duch assimiloval snadno krásu všech věcí, ale i protože sochařství, které neopouští po celou tu dobu a které nese v sobě studium různých ploch, přijde mu velice na pomoc v tomto hledání. Pozoruje, jak světlo postupuje během času, že jeho modelování dochází nových effektů, a jeho intelligence dovede poznati, že stín dle své posice přesněji určuje dojem, který chtěla již kresba zachytit. Splývaje matně pod očima nebo ostře napsán pod obloukem obočí, smazávaje spojení úst, skrývaje se pode rty, prchaje tady, lichotě se na jednom místě, aby se zmírnil nebo stal násilným na druhém, on rozesmává úsměv, zjemňuje melancholii, odhaluje tajemství, podškrtává zhýralost, panovačnost, slabost, nejrůznější a nejjemnější dojmy, jaké nám popřává duše. Gioconda učí těmto pravdám. Gauguin vykládaje je denně před svými modely, které vybral, protože nejlíp representovaly bretonskou rasu právě tak v její ošklivosti jako ve vznešenosti, v její síle jako v její netečnosti, byl by mohl tušiti předem theorii temperamentů, jak ji později formuloval Gary de Lacroze, kdyby jeho duch podobně jako Emile Bernardův byl chtěl zkoumati všechny problemy, jež nám předložilo umělecké vychování a filosofie.

Když začne malovat, jak vyjádří rozdíly valeurů, jež sklouznou bázlivé nebo netečné anebo se přesně upevní v přírodě? snad tím, že sesílí jistým poměrem černě celkový ton? Nikoliv! Byl by tak upadl s výše své snahy a byl by připustil postup,



M. ŠVABINSKÝ.
ZE ZANDWORTU.

jaký milovali žáci školy, ctitelé asfaltu, jimiž jsme my pohrdali s takovým oprávněním, kolik oni k nám cítili zášti. Ale ovšem, ti nevědomci odpočívali klidně ve své lenosti a přežvykovali denně akademické učení. Klidně před očima velikého kněze rozřeďovali své barvy v té hnusné židovské omáčce. Nedbali pranic o harmonii. Proč by se byli k vůli ní znepokojovali? Operace každý den stejná stačila, aby se vyhnuli všem dissonancím. Podobni čarodějnicím z těžkých snů a jistě strašnějším než ony z Macbetha, topili pravidelně v té hnusné smíšenině, v odporné smole své panenské a svítivé tony, tak svěží na paletě, radost našim očím, tony, které se hleděly zalíbiti jejich pohledu naříkajíce nadarmo o milost. Jak bychom se divili, že se ti chudáci rozzuřili, když je Gauguin vzbudil ze spánku říkaje jim: „Vy jste tedy nespozorovali stkvělost masa, jeho krásu, jeho jemnost a jeho perleťové záření? světlo zamilované do něho je šťastno, že je může objímat a hladit; zahaluje je svým šedivým závojem, lichotí mu svými tisíci odstíny, objímá je neustále, protože je do něho zamilováno; usíná na něm, celé šťastno. Jak můžete necítiti strašnou ošklivost svého ohraničování? Venkovan, jehož duch je v té věci stejně prostý jako kriticky spravedlivý, pomyslil by hledě na ně na nemoci, které nesluší vám jmenovat. Vizte, že stín není v tomto obličeji, ale že se ho jen dotýká stejně jako černý motýl vyssává nebo dráždí květ, který je růžový. Pochopte, že jsa měnivý, váhavý, průhledný, on připomíná zeleň listí, modro nebes, červeň této draperie, pramen, skvělou stužku, která se plazí jasnou zelení této louky. Bylo by vám třeba, pánové, vzíti lekci u Renoira, dobrého malíře, kterého vy neznáte a kterého uznávají ti, jež vy pozdravujete v Louvru, jichž obrazy usmívají se na nás a líbí se nám uprostřed vážnosti



MAX ŠVABINSKÝ.
AKT SE ŽLUTÝM
SLUNEČNÍKEM.

mistrů: Clouet, Watteau, Fragonard, Boucher. A snad by vám bylo užitečno poraditi se se školou anglickou, která sdílela naši starost, jak to dosvědčují Reynolds, Lawrence a Gainsborough, když se podívali na ‚děvče s kloboukem', jež podepsal Rubens."

Rozumí se, že mluvil velmi dobře a že mu jeho žáci lehko rozuměli, třeba uskutečnění jeho touhy nebylo dokonce snadné. Relativně zdá se harmonie dvou valeurů v celkovém zbarvení obrazu dětinskou hříčkou; ale dostati ji na svém místě není dáno každému. Jeho talent, vzpomínka na Delacroix, jenž měl ve zvláštní míře tento dar a tuto vědu, studium tonů teplých oproti studeným, pomohly mu učiniti tento nový krok. Škola křičela, krčila rameny, splodila duchaplné vtipy — nepochybuji o tom — a chtějíc snít o strašných pomstách usnula znova svým věčným spánkem, jejž nedoufají přerušiti ani trouby posledního soudu.

Přemýšleje o pokusech a hledání v Pouldu, jež jsem se snažil učiniti srozumitelnými, mám nyní právo se podiviti. Symbolismus je stvořen; umístil na pevných sloupech tři zákony, jež jsou synthesa, charakteristika, cloisonnismus, ustanovil formule dekorativní harmonie linií a barvou. Vyžádav si od minulých věků jich různá pravidla krásy, jež resumoval, je v jednom smyslu zachovatelem tradice, probouzí otupenost Institutu, přináší vzácné vědění tomu, kdo hledá pravdu. Ale nezdá se, že Gauguin a jeho žáci pohrdli valeurem, černou v protivě k bílé, polostíny, celou tou zpěvnou stupnicí, jejíž moc je tak veliká? Z jaké to podivnosti? Z jaké příčiny? Jistě ne z nevědomosti. Jich ruce listovaly Pokušení sv. Antonína a Věnování Goyovi od Odilona Redona.

Potřásaje svými vlasy, jež jsou plavé, Sérusier říkal rád se zřejmým přesvědčením: „Nemluvte mi o obrazech, existují pouze dekorace." Nemám rád toto slovo, jehož myšlenka zdá se mi falešná. Existuje rozdíl mezi tímto dvojím uměním, není ovšem dán látkou nebo komposicí, jako se nijak nerozeznává výborem předmětu, barvou nebo rozměry. Tyto dva druhy poslouchají přirozeně těchže zákonů, jež jsme vám se zálibou definovali. Ale malba osamocená ve svém pravoúhelníku nebo oválu zlatým rámem nebo dřevěným bíle natřeným, jaké hájil Gauguin spíše ze šetrnosti než důvodně, stává se obrazem, když valeury od černé k bílé, na dekorativní kostře, ve svých úžasných hrách, jemných a nepředvídaných, svou arabeskou stejně vzácnou jako arabeska linie přivábí pohled na místo, jež umělec vyvolil. Váš pohled tedy nesleduje odděleně osoby, jež vám může představiti fresko pro tento příklad, ale soustředí se okamžitě a dojímá se bez vašeho přičinění na určitém místě, ať už ve středu plátna, tady, na pravo nebo na levo dole. Professor, jenž nedovede býti dojat krásou, dovede vám učiniti pochopitelným, že Rembrandt dociluje tohoto výsledku tím, že zachovává ve své práci sotva osminu živého světla.

A tak Paul Gauguin a jeho žáci produkovali dekorativní díla. Nová esthetika byla stvořena, jejíž pramen bude vždy úrodný; ale oni neviděli plně důležitost vítězství, jehož dobyli, lehkého proti škole, poměrně snadného nad impressionisty, hodného trofejí za jich odvahu proti obecenstvu, hrdinského za pohrdání prodejem, jež nosili tak hrdě na odiv. Ne! neměli tušení ve své Poulduské samotě, že se vyhnuli úkladům praerafaelitských barvotisků, domýšlivých a literárních, slávě to Burne-Jonesově, a že neblahý vliv mistra, jakým byl Puvis de Chavannes, je přece nezasáhl.

Vážili si ho právem za jeho lásku ke kráse, za jeho každodenní práci, jeho živou intelligenci, jeho hledání synthesy, jako hleděli uctivě na jeho pozoruhodné fresky a jeho vznešené postavy, jež se rozpomínají na Signorelliho.

Jaká škoda, že jsou vždy jen osamoceny, ty způsobné a tak bledé květiny, jež byly rozsety tu a tam, elegantně, ale bez péče o náležité uspořádání. Je nutno přiznati, tento skutečný umělec nebyl koloristou a nemohl jím býti nikdy. Jeho pokusy v tomto směru jsou nešťastny. Považuje ho za ducha nestranného soudím, že trpěl pochopiv tuto ironii prozřetelnosti. Dnes, není-li tato praktická a znavená doba lhostejna k manifestacím umění, jak se obávám, budu snad vystaven za tato slova zuřivosti všech těch, kteří se posmívali jeho dílu nejhrubšími výrazy a útočili na něho hloupě a zuřivě, a nyní, po smrti, ho obdivují? Žurnalisté, tito jednodenní, začali býti laskavi a pojmenovali ho dekoraterem bílého kamene. S vrcholku, kde se tyčí jejich nevědomost, tito Gaudissarti literatury nechápajíce dosah tohoto strašného přívlastku pustili ho na nešťastníka. Medvěd když





MAX ŠVABINSKÝ.
DR. E. V. KÖRBER.

hodil svou cihlu, nebyl tak ukrutným*). Podivnou výjimkou byla to správná kritika. Tato slova, jež bojují mezi sebou, vyjadřují dobře sádrovost jeho malby, neboť žádají tím prudší barvitost, že má prohřáti granit zdí. Vizte Pantheon; myslíte snad, že Bonnat může malovat pouze na ebenu? A všimněte si dobře, prosím, že pouze komposice bohatá v barvitosti, nádherná v harmonii, zachovává svou moc na každém místě, třeba i v našich salonech modern-stylu, hrozná to představa! Ty skřínky pobité cvočky a potažené látkami Liberty, zoufalství oku, látkami pro měšťákašlechtice, jež mají svůj původ v díle stvořeném Puvisem de Chavannes! Ah, tu je ten neblahý vliv, o němž jsem mluvil, a nevěřte na smutná paradoxa, mějme lítost. A pocházejí rovněž od něho především ty laky připomínající šťovík a sníh. Ovšem on by je byl zapřel. Tam, mezi tím nešťastným nábytkem se mohou slušně uložit k ledu obrazy jeho napodobitelů francouzských, belgických i anglických, všechna bezbarvá plátna, lithografie úžasně neharmonické, ješitné a nevědomé, a místnost, která by jim byla určena, měla by být ohromná jako lidská hloupost.

V tom groteskním prostředí velikost Michel-Angelova, nádhera Rembrandtova, slávy a pýchy všech mistrů by vítězily svou mohutnou zvučností, podobnou té, jež rozbořila hradby Jericha. Kdo bude tím Josuem zítřka, dokáže ten div a rozbije toto zbytečné hračkářství za triumfálního pokřiku našeho nadšení? Nepochybujte, nutnost barvy ve všech malířských komposicích je absolutní; myslete chvíli na zařízení místností našich otců, na kordovanské kůže, na ty přepychové látky, brokáty a samety, jichž přísné záhyby zpívaly intimnost, klid, přivolávaly sen a přemítání, vizte nábytek z té doby, předměty z pozlaceného i z čistého stříbra, které se třpytily v temnu na truhlách a skříních, a usmějte se nyní skleslí na mysli, když si představíte mezi vážností takové dekorace ten nejbídnější a také nejvíc ceněný z našich moderních výtvorů. A tu tvrdím, že Paul Gauguin i jeho žáci podrží v kterémkoli okolí svou vážnost stylu, kterou milujeme.

Důvody této přednosti jsem uvedl, rovněž jsem se pokusil ukázati, zabíhaje dle svého zvyku, volný pokrok jejich hledání, jich intelligenci činnou a neustále napjatou k cíli, který si určili. Nyní znáte jich snahy a jich každodenní práci. Vyhnuli se úskalí nižšího díla, této první radosti, jež zláme tolik talentů. „Kniha", do níž kreslili střídavě a zapisovali vybrané myšlenky, již neexistuje, neboť byla rozřezána ode všech cestujících, roztrhána na kusy ženami, které o sobě říkají, že malují. Na první stránce stála tato slova Péladanova: „utvořiti si zvyklosti myšlenky, práce, přerušovati je co nejméně, zvyknouti si na idealnost, to je prostředek, jenž doplňuje povolání anebo i rozhoduje o něm, bylo-li nejisté", a dále: „u umělce mají se střídati protivy, perioda práce připouští poměrné zotavení".

Nesluší tedy představovati si Pouldusкou krčmu jako přísný chrám. Často za zimních nocí řev jejich hádek děsil námořníka, který se křižoval ve své barce. Mistr v plné síle věku, ti mladí lidé, kteří obklopovali dobrého obra, probouzeli se po studiu velkými dětmi, se smíchem hlučným přes hukot vln. Tito umělci dovedli sbírat štěstí, jež nám nabízí život, neznali tehdejší nároky, osudné vzezření a poseurské držení dekadentních básníků. Kolem nich nebylo nikoho, kdo by je byl mohl posuzovati. Cizinec, který by je byl zahlédl, byl by je považoval za strašné zbojníky a byl by se jich právem děsil. Callot byl by je ryl s láskou. Vůdce v řasách velkého pláště z hrubého sukna a s baretem na hlavě řídil mezi zoranými polemi svou věrnou tlupu. Sérusier, rusé vlasy ve větru, bretonskou vestu na prsou, bosé nohy v dřevácích plných slámy, opakuje Oceanu Bachův choral, Emile Bernard sní, Laval poskakuje, de Chamaillard řve, Filiger filosofuje, de Hahn poslouchá. Slunce se dotýká obzoru a stíny těch malých a těch velkých, těch hubených i tlustých s pittoreskními pohyby kloužou bizarrní po břehu, šplhají na skály, lehají na zem, lezou po zdech, dosahují až do oranic, táhnou do dáli poděsit děvče, jež se vrací domů.

Aby vyčerpali svůj oheň a získali novou svěžest svému vidění, probíhali ve všech směrech okršlkem, jejž si byli podmanili. Prostí a veselé mysli, nebáli se nikterak špatného přijetí, neboť byli váženi jsouce s každým přátelští, bavíce hochy a ostýchavé služky, jež se zardívaly, mladíky i starce nehybné, kteří zahřívali svůj život v koutě krbu a pozorovali všechno s příznivou škodolibostí. Na statcích, kde se

*) Naráží na Lafontainovu bajku: L'ours et le pavé.

mlátí obilí, pomáhají pracovníkům, tančí na svatbách, účastní se života venkovana jako námořníka, a vznikne-li někdy hádka, je hned ukonejšena vysokou postavou Gauguinovou, který se vztyčí. Síla se jim líbila. Na písku po způsobu antických dob jsou bratrské zápasy; Sérusier metá oštěp s velkou obratností, disk se nahradí velkým oblázkem, a když se unaví těmito hrami, nastupují volnými kroky zpáteční cestu. V tu hodinu nabývá jich myšlenka celé své moci, zatím co se osvětlují okna samotářské krčmy, kde hledali cesty, jež vedou ku pravé kráse.

Tam je překvapil — a rozptýlil — telegram Van Goghův, nikoli malíře (mistr barvy v celé síle svého zneuznávaného genia právě zemřel postižen šílenstvím), ale jeho podivného bratra, který se zajímal o snahy mladé školy u Boussoda a Valadona, kde jeho velmi správný úsudek ji bránil s odvahou. Náhle tu sliboval bohatství za dílo Gauguinovo, tvrdil mu, že povstala společnost, aby bránila jeho obrazy, pokryla je zlatem, zajistila mu tak bezstarostnou existenci. Z jakých důvodů byl by měl chudý a veliký ten umělec nedůvěřovati těmto slovům?

Jest to jeho přítel, jeden z prvních jeho obdivovatelů, muž, jehož přičiněním si zachoval přes tvrdou zkušenost života všechny naděje na úspěch, kdož mu ohlašuje tuto šťastnou příhodu. Konečně, vzdávaje díky milostnému osudu, měl přijmouti cenu své práce a viděl blížiti se hodinu slávy. Jeho duch těšil se napřed z budoucnosti; drahocenné látky, perla a chrysopras, jichž užíval později jeho poslední žák, Paco Durio, zasazovaly se do jeho dekorativních dřevořezeb, zlaté rámy osamocovaly jeho malby, bronz uchovával pro věčnost jeho dekorace, montaže drahých kamenů, tehdy i později zcela nechápaná, se měnila, jako se měly obnoviti silou jeho talentu umění leptu a lithografie, architektura i nábytek. A konečně, velký pán (byl jím vždycky, aniž o tom věděl, ve všech okolnostech svého pohnutého života a v nejmenším gestu) uskuteční svůj sen, potěší své oči starými i novými mistry, jichž si vážil: Cézannem, Redonem, Renoirem, Degasem, kterého obdivoval vždycky, jako to vždycky rád hlásal, — a to v dekoraci, kterou přirozeně chtěl vytvořit. K čertu ode dneška s otcem Tanguym, s tím upřímným člověkem, jenž dopřával pohostinství těmto nechápaným, s tím ubožákem, jenž by byl zbohatnul, kdyby byl žil déle! Hanba jeho ubohé výkladní skříni, kde se vnucovala pozornosti krásná plátna dnes tak draho placená, na něž se ani nepodívali řídcí chodci ulice Clauzel a jimž se někdy chodili posmívat žáci školy: „Přijeďte co nejrychleji podepsat smlouvu“, tak stálo psáno. Zítra je tedy den očekávaného vítězství.

Jich nadšení bylo veliké té poslední noci, kterou mistr strávil pod domáckou střechou; všichni se složili, zajistili cestu nevím jakými zázraky, radovali se beze vší žárlivosti z neočekávané zprávy, která potvrzovala jen jejich obdiv. Kdo dovede vylíčit jich triumfalní pochod, když jej vyprovázeli až k odjezdu, pozdravovanému výkřiky radosti? Probuzení z toho krásného sna bylo strašné. Van Gogh, který zdědil šílenství, jež zabilo jeho bratra Vincenta, byl právě odvezen do blázince; brzy na to jej smrt uvolnila. Neexistovala žádná smlouva, jeho žhavý mozek a jeho velkodušná mysl vybájily tuto úžasnou kombinaci, tu společnost, jež měla rozsívat bohatství, tu šťastnou ferii, a Paul Gauguin ocitl se tak znova v Paříži chud a osamocen, před sebou nový boj se záštím a všeobecnou lhostejností.

V Pont-Avenu, kde jsem se s ním seznámil po jeho první cestě na Tahiti, najdeme ho znova obklopeného jeho věrnými, spolu s Verkadem a O'Conorem, kteří ho milovali. Ale kdyby náhodou, jestli přečte tyto řádky, básník a malíř zatoužil žít znova svůj pobyt Pouldusky tak, jak jsem se pokusil jej popsat, ať nejde do Bretagne, ale odebéře se k našim obratným obchodníkům. Nic neexistuje dnes z jich minulosti, není-li to vzpomínka, kterou jim uchováváme; z jich interieuru, jejž ozdobili pro svou zábavu a odpočinek pohledu, všechno bylo odnešeno kus po kuse, křídla dveří byla rozřezána, plátna vyříznuta, rovněž byl odvezen krb, jejž vyřezali, kartony, jež dekorovali, kresby, akvarely, které se odrážely vesele po zdích. Kde se teď nacházejí: Dobrý den, pane Gauguine, ta krásná malba, venkovanka, kterou maloval Sérusier, svatý Jan Filigerův, venkovský dvůr, jejž podepsal de Hahn? Ve kterých kartonech odpočívají jejich kresby, které zůstavili krádežím cestovatelů? Nicméně všichni vytvořili dosti vznešených děl, abychom se nemusili příliš rmoutit nad těmito barbarskými činy; ale už nikdy nebude nám dáno spatřit kolébku

symbolického umění, a sladký mistr, kdyby se vrátil z vyhnanství, k našemu štěstí, plakal by před moderním hostincem, jenž stojí na místě jeho dobré hospody minulých let, veselých hodin, jež jsem se pokusil vyvolati pro slávu jeho jména a jeho dobrého, drahého a otcovského obrazu, jenž bude vždy přítomen v mých myšlenkách.



M ŠVABINSKÝ.
ZE ZANDWORTU.

KRONIKA.

MODERNÍ GALERIE KRÁL. ČESKÉHO.

M. J. — Skrovné místnosti galerie jsou dnes, sotva po roce, již důkladně vyplněny, místy až přeplněny, a nové nákupy odpočívají dosti početně ve skladišti, tak že kuratoriu vedle starostí jiných nastává nemalá starost o větší a příhodnější místnosti.

Co se podařilo až dodnes rozvěsiti na stěny nevelkých tří sálů ve Stromovce, tvoří ovšem sotva hrubou kostru obrazárny příští, která má výstižně representovati moderní umění domácí. Nemáme snad přepjaté illuse o bohatství materialu, ze kterého lze vybírati, ale jistě je dosavadní výbor ještě nepoměrně chudý; třeba byl seznam zastoupených umělců již dosti úplný, není snad dosud jediného, jenž by byl aspoň trochu výstižně a definitivně charakterisován. Nemohlo snad dosud ani býti jinak, ale zvláště u mrtvých mistrů je tu požadavek důležitý a dosti naléhavý, neboť čím více se vzdalujeme jich činnosti časově, tím více rostou i obtíže orientační.

Z nových akvisicí českého oddělení ovládla dvě jména rázem všechno, co se tam nacházelo před nimi: J. Čermák a H. Schwaiger. Čtyři obrazy Jaroslava Čermáka zapůjčilo z odkazu pí. Gallaitové a její dcery město Praha. Není tu ovšem žádný z jeho známých charakteristických obrazů velkých, žádná historie nebo jihoslovanská idealisovaná komposice, které jsou vesměs v pevných rukou a jež bude těžko získati, ale tak, jak je dnes v galerii zastoupen, ukazuje se Jaroslav Čermák snad se své nejsympathičtější stránky: dobrý a silný malíř neobyčejně vzácných kvalit.

Velká dámská podobizna (z r. 1863) je znamenitý kus nejlepší dobové tradice. Její krásná technická hotovost vynikne zvlášť výhodně srovnáním s menším obrázkem Brožíkovým, jenž visí nedaleko. Tato Toiletta (umělecky zcela banalní) stojí technicky v Brožíkově díle jistě dosti vysoko, někde mezi Munkaczym a Stevensem, ale od této technické obratnosti vede již vyložená cesta k pozdější povrchní manýře. Jak krásně spolehlivě působí vedle Čermákova podobizna: kresba i barva má tu tolik jistoty, celek je zmožen tak samozřejmě, že nemáte ani na chvíli strach, že autor nestačí nebo vypadne z role (úzkost, která mi kazívá požitek u mnohých i dobrých malířů nynějších).

Ale je tu druhý obrázek Čermákův, nevelká Marina z Roscoffu (z r. 1870), opravdové a krásné překvapení. Tato jednoduchá, hnědá a šedá studie, tak prostá motivem i provedením, jeví tolik malířské síly, že by, tuším, zcela čestně obstála vedle nejmalířštějšího, čím se může vykázati doba jejího vzniku: vedle marin Manetových. Podle mého je to dnes z celé galerie malířsky nejvyšší kus.

Ale je-li toto Čermákovo plátno z galerie nejlepší malování, pak nejlepší obraz je bez odporu Schwaigrův Rybí trh (zapůjčil p. řed. Kubeš). Mistrovský kus, který po tolika letech od svého vystavení překvapuje svou jedinečnou svěžestí, moderností, jedním slovem (nelekám se ho v tomto případě) svou dokonalostí. Jaká životná, jakoby samozřejmá komposice, jaká barva a jaká oekonomie prostředků! Žádný impressionista nezmohl líp problem rozptýleného světla, celý obraz je jím prosycen. Toto plátno se nehne, nejen technicky — je to tempera a olej po 15 letech stejně svěží, jako by byla včera malována, a tak klassicky střídmá v prostředcích při vší raffinovanosti, že lze ručiti, kterak zůstane nezměněna i za sto let — ale i umělecky vydrží každé sousedství a každou časovou perspektivu, tak je bohaté a tak je svoje.

Ale ovšem Schwaigrův význam není ani tímto mistrovským kusem vyčerpán, ani druhými dvěma, které si galerie též již opatřila (doufáme, že Rybí trh, až dosud jen zapůjčený, přejde v majetek galerie svým časem pevně). Patřily by sem i některé jeho valašské plein-airy, některé typy slovácké, a ty úžasné, pohádkové akvarely...

Vedle takovýchto definitivních věcí působí novější nákupy, práce dnešní generace, přirozeně jenom jakýmsi provisorním, slibným dojmem; skoro u každého jména máte právo čekati jednou ještě více, než je tuto podáno. Proto jen několik stručných poznámek o generaci starší.

Josef Manes není dosud zastoupen nejšťastněji; svoje místo si čestně uhájí vlastně jen dětské kartony; dekorativní malby pro kostel karlínský stojí v jeho díle jistě až v druhé řadě, a diplomy na místě ještě podřízenějším. Ani nově získané a dosud nevystavené dekorativní malby ze zámku Čechy nejsou věci prvního řádu. Snad by nebylo nemožno získati některé významnější práce z majetku soukromého aspoň k zapůjčení? Byla by to z první periody Hvězdná noc a Hubička, krásné Červené paraplíčko, skizzy Švadlenky, Poprsí ženy, některé podobizny (pán a pí. Vendulákovi,

pí. Václavíková, pí. Schwarzová) a krajiny (Pod chalupou, Krajina při západu slunce). Zakvarelů a kreseb jsou v soukromých rukou mimo jiné Iris, Profil děvčátka a Babí léto.

Quido Manes není dosud vůbec zastoupen. Stálo by snad za pokus požádati aspoň o zapůjčení jeho Děvčátka před zrcadlem (v majetku Císařských statků) nebo Křesťanského cvičení (dr. Maixner).

V majetku Císařských soukromých statků nachází se i nejlepší snad Krajina Kosárkova.

Ze starších krajinářů schází dosud Navrátil, jehož nebude obtížno dobře doplniti. Také Mařák i Chittussi jsou zastoupeni dosud jednostranně. Chittusiho Motiv z českomoravského pohoří drží se ovšem ve svém okolí znamenitě; ale patřil by v jeho sousedství také některý obraz z periody Fontainbleauské, a hlavně pozdější česká jeho perioda by měla býti co nejčetněji zastoupena; snad náleželo by sem i některé z jeho charakteristických Zátiší.

Cyklus kreseb Polem i lesem a rovněž i obrazy z daru nejmenovaného příznivce, práce to Ženíška F., Marolda, Hynaise a Schikanedra, nejsou až dosud vystaveny. A přece by se snad při dobré vůli místo pro ně našlo; odnášímť si z galerie pokaždé dojem, že tam visí mnoho zbytečného. Aby se mi dobře rozumělo: nevyčítám, co všechno kuratorium kupuje, ale co vystavuje. Nemám ku př. námitek proti tomu, že byla zakoupena celá pozůstalost Jeneweinova, ale nechápu dobře, proč je vystavena tak četně, když řada zajímavých věcí nemůže za dnešních poměrů najíti místa. A jsem přesvědčen, že by dojem Jeneweinova díla jen získal, kdyby bylo vystaveno prací méně, ku př. Náčrty pro výzdobu chrámu v Otakringu a Jidáš.

A rovněž v oddělení německém, je-li správno, že se v Grafice zakupují completa díla Orlíkova, Hegenbarthova atd., nenásleduje z toho ještě, že v stísněných místnostech nynějších musí být také úplně vystavována.

Překvapuje, že není lépe zastoupen Marold. Tak jak se presentuje v galerii, je to jen illustrator, a často povrchní; ten duchaplný malíř a kreslíř, od něhož jsme tolik čekali, když se do Prahy vrátil, a který byl už ve slibech a nábězích tak překvapující, tady skoro docela schází. Připomínám si z jeho posmrtné výstavy pastel Dámy u telefonu, podobiznu malíře Raška, olejové skizzy Španěla a Turkyně z trafiky a řadu menších kreseb ...

A k závěrku jeden žijící mistr, jehož dílo je již dosti bohaté i uzavřené, aby bylo lze z něho definitivně vybírat: Mikuláš Aleš. Co visí od něho v galerii, je sotva jedna stránečka jeho talentu a jeho díla; těšíme se, že tu budou časem i jeho práce dekorativní, jeho návrhy a skizzy, kreslířsky často tak úžasně vervní, a některé skizzy olejové, v nichž se hlásil tak neobyčejný barevný talent. Dobře vybraná kolekce Alešova mohla by býti vlastně rehabilitací a pravým zjevením tohoto stále ještě nedoceněného, velkého mistra. —

Upozorňuji postscriptem, že je, tuším, zanedbáno také oddělení starší grafiky české. A přece jsou dobré tisky některých lithografií Manesových již dnes dosti vzácny. Několik dobrých tisků Čermákovy v Bruselu r. 1853 tištěné lithografie „Žižka a Prokop Holý“ měl ještě nedávno na skladě knihkupec Srdce ve Spálené ulici. Také leptů Mařákových je celá řada; probral je ve V. S. svého času kriticky p. K. B. Mádl.

LITERATURA.

COROT UND COURBET. EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN MALEREI VON JULIUS MEIER-GRAEFE.

Autor chce knihou napraviti opomenutí, kterým ukřivdil ve své velké Entwicklungsgeschichte oběma mistrům. Klade sám váhu na to, že křivda byla u Courbeta větší; pověst Corotova je příliš všeobecná a pevná, kdežto Courbet je podceňován na účet následníků, kteří mu za tak mnohé děkují.

Nemohu bohužel korrigovati bezprostředním názorem, pokud je vysoké cenění obou mistrů správné; mé vzpomínky na jejich originaly jsou příliš starého data a zvláště u Courbeta vzpírají se tyto staré matné dojmy ostře úsudkům autorovým. Zmiňuji se o tom jen proto, že kniha Meier-Graefova vzbuzuje v první řadě vášnivou touhu vidět znova originaly, které autor tak odbornicky a suggestivně popisuje. Meier-Graefe je snad ze všech dnes žijících uměleckých kritiků největší odborník a našel pro některé technické kvality barvy nebo vedení štětce neobyčejně bohatý a přiléhavý výraz. K tomu se pojí přímo úžasné vědomosti experta nebo obchodníka s obrazy, zkušenosti získané stálým srovnáváním na nesčíslných dražbách a ve všemožných soukromých galleriích. Jeho úsudky jsou o to bohatěji založeny a zdůvodněny než ku př. Mutherovy, který mnohé uhodl trefně, ale opírá se často jen o známost obrazů přístupných ve veřejných sbírkách (často tak málo charakteristických!) a na příležitostných retrospektivních výstavách. Meier-Graefe osvětlil tak mnohé připomenutím trefné analogie, srovnáním hned několikerým,

z nichž jedno korriguje druhé. (Krásným příkladem je popis Courbetova obrazu „Atelier" a jeho paralela s Velasquezem i kapitola „Vermeer-Chardin-Corot".)

A potom, co překvapuje v každé jeho knize a čím autor přímo plýtvá, je bohatost stanovisek. Jako mimochodem postaví nové kriterion a změří jím celý stávající vývoj umění, jednostranně, ale ostře osvětlí hrany, tak že mnohá okolnost vynikne neobyčejně plasticky. A co přehnal v jednom případě, opraví tím, že při nejbližší příležitosti osvětlí stránku druhou. Při citátu z Delacroix, kde se tento zmiňuje o souvislosti hlavní věci v obraze s vedlejšími, improvisuje celou historii umění dle změn této souvislosti. Mluví narážkami, často povrchně, ale vybízí a nutí, abyste myslili dále, abyste přemyslili a aplikovali jeho thesi na své bližší okolí — velký zisk pro čtenáře a veliká přednost autora. Je nejen duchaplný, často je hluboký. Čtěte tento odstavec, který se zdá jen duchaplný — na poprvé: „Styl je jako ražený kov. Jeden má kapsu plnou velkých, tlustých měďáků, váha je značná, kapsa se nadýmá. Jiný nosí tentýž počet kusů ve zlatě a kráčí lehce s tisíckrát dražším pokladem. Žijeme v umění ve znamení měděné měny. Mnoho drobných mincí, malé obnosy. Několik těch zlatých kusů zmizí pod hromadami drobných měďáků. Všechno je styl. Jedno zvoní v kapse jako druhé, ano běžná mince nadělá nejvíc rámusu. Případ Courbetův je proto anomalií, že mu napadlo naplnit si kapsy spoustou zlatých peněz a zacházet s nimi, jako by to byla jen měď. Že ho následkem toho považovali lidé za falšovatele, rozumí se skoro samo sebou " —

Meier-Graefe platí za rozhodného strannika určitého směru uměleckého; ale jeho strannictví, přihlédnete-li blíže, je skoro jen předsudek. Enthusiamus, s jakým velebil fanatika barvy Van Gogha, nepřekážel mu, aby necenil správně Ingresa ani Courbeta, který zůstal v barvě přece vždy poslušným žákem starých mistrů. Ale tato široká chápavost nemá také nic společného s laciným nadšením a pohodlným eklekticismem: vycítíte vždy určité stanovisko autorovo. Není to ovšem výlučné uctívání klassicismu ani romantismu, ba ani symbolismu nebo impressionismu, — ale jenom celých, charakterních umělců a poctivého temperamentního umění. M. J.

Z ČASOPISŮ.

The Studio věnovalo u příležitosti rakouské výstavy v Londýně zvláštní svazek modernímu umění v Rakousku, nebo spíše „Oživení, renaissanci umění v Rakousku" (The Art-Revival in Austria).

The Studio má u nás stále ještě pověst elitního časopisu uměleckého, pověst, kterou si vydobilo svými prvními ročníky, ale již dávno nezasluhuje. Dnešní Studio je obchodní podnik vypočítaný pro uspokojení co možno široké vrstvy abonentů, vedený umělecky velice kompromisně a konciliantně, a zvláště v dopisech z ciziny žurnalisticky povrchně. Tento zvláštní svazek je dokonalým dokladem takovéto žurnalistické (a k tomu vídeňské) povrchnosti a jednostrannosti.

O malířství referuje tam L. Hevesi, o sochařství a architektuře H. Haberfeld, o uměleckém průmyslu pí. Levetus. Rozumí se, že pro všechny referenty jsou pojmy rakouské umění a vídeňské umění skoro identické; v illustracích i v textu mají Vídeňáci absolutní převahu; v architektuře ku př. věnována téměř polovina všech reprodukcí Hoffmannovi, jemuž musili ustoupit i Wagner i Olbrich; Plečník, jmenovaný v textu velice čestně, v illustracích docela schází. České umění je zastoupeno v architektuře 4 reprodukcemi (Kotěra, Jurkovič), v sochařství třemi (Sucharda, Bílek, Šaloun), v malířství dvěma obrázky (Švabinský, Úprka). Jak povrchní a nedbalé jsou charakteristiky v textu, o tom několik dokladů:

Přehled českého malířství začíná Maroldem, Muchou a Hynaisem. Okolnost, že je poslední professorem na Akademii umění, dává autorovi příležitost, aby vyjmenoval jeho kolegy: „vojenský malíř R. v. Ottenfeld, malíř slunečního svitu F. Thiele, který studoval v Italii, pařížský pointillista Vlaho Bukovac a přerafinovaný (oversophisticated) mystik M. Pirner". Pak jsou uvedeni krajináři Slavíček a Hudeček, „oba ohniví snaživci za novými barevnými effekty".

„Čtyři umělci stojí v čele Československého národa: H. Schwaiger, J. Úprka, M. Švabinský a Emil Orlik." Obšírnější charakteristika Schwaigrova (L. Hevesi je autorem článku o Schwaigrovi ve Ver Sacrum, August 1898) vystihuje jeho význam jako pohádkáře; Schwaiger-realista zůstal autorovi v peře.

O Úprkových slováckých motivech tvrdí, že jsou v atelieru líbivě upraveny. Všechny jeho typy jsou prý krasavice (?). Vedle Úprky jmenuje J. Špillara. Pak několik povrchních slov o M. Švabinském a obšírnější chvála E. Orlika, to je všechno. Z Vídeňáků uvádí autor ovšem i poslední genristy jako Kinzela a Zevýho. — Poláci, až na Mehoffra, přišli stejně zkrátka. — V sochařství jmenuje Haberfeld nejprve J. V. Myslbeka (nebo, jak důsledně píše, Joseph von Mylsbek), po něm Suchardu, Bílka, Šalouna, Mařatku a Kafku. Co dovedl povědět k jich ocenění, nestojí vůbec za zmínku.

Rozumí se, že takovéto povrchní informace ciziny nejsou žádným národním neštěstím; pro

umění samo jsou zcela lhostejny. Ale měly by otevřít oči již těm našim lidem, kteří na úsudek takto informované ciziny čekají z pravidla jako na rozhodující hlas nejvyšší instance.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Na representační výstavě německého umění v Londýně a ovšem i v uměleckém oddělení rakouské výstavy jsou věšeny obrazy jednořadově, jak dle našich pojmů již ani jinak býti nemůže. Pro širší publikum anglické je prý to novinka přímo neslýchaná, tvrdí korrespondent „Kunst".

*

Podotýkáme opravou ke článku o Moderní galerii, že dle dodatečné informace nenachází se ani ve skladištích galerie mnoho věcí, které by právě kategoricky volaly po zavěšení v sálech. — Budeme ostatně registrovati doplňování a změny v galerii pravidelně.

*

Z posledních velkých prodejů pařížských nejzajímavější je dražba pozůstalosti Carrièrovy. Prodávaly se nejen práce velkého mistra, ale i obrazy jiných mistrů z jeho majetku i dary přátel nabídnuté k této příležitosti — okolnost, která vrhá ostré světlo na materielní poměry, v nichž zůstavil svoji rodinu jeden z největších malířů francouzských. Některé práce věnovali Besnard, Cézanne, jehož krajina docílila 3200 fr., Cottet, Lebourg a Lhermitte. Z majetku Carrièrova pocházely kresby Puvise de Chavannes a podobizna (pastel) od Gauguina, jež prodána za 1700 fr. Obrazů, skiz a studií Carrièrových bylo na sto. Výtěžek obnášel 176.464 fr.

*

Vysoko a pevně jsou na trhu ceněni dnes všichni členové velké generace impressionistické. Dražba sbírky Depeaux, kde byli zastoupeni hlavně Sisley (46 orig.), Lebourg (20), Monet (14) a Renoir (4), vynesla za dva dny 551.457 fr. Malý obrázek B. Morizotové, „Toiletta," docílil sám 18.000 fr., Renoirův „Ples" 47.000 fr.

*

Vysoké tržní ceny hlavně mrtvých mistrů jsou ovšem často dílem čistě bursovní spekulace; odtud kolísání často nevysvětlitelné i nesmyslné. Amerika má i v této spekulaci málo čestný primát. Tak prodán nedávno v New Yorku při dražbě Jeffersonovy sbírky obraz hollandského malíře Mauva, jenž byl r. 1892 dobře zaplacen 12.500 franky, za 211.500 fr.!

*

Dodatkem pro japonisanty ještě několik čísel z dražby kollekce Bingovy. Z maleb docílil rekordu paravent dekorovaný květinami, guache na stříbrné půdě, od Sôtatsu, 15.000 fr. Známé, často reprodukované kakémono Kôrinovo, skupina laněk, prodáno za 1600 fr. Ze známějších mistrů zastoupeni ještě Ritsuô, Sosen, Masanobu, Geishi, Toyoharu, Utamaro (rodinná scéna 1700 fr., Ženský akt 1610 fr.), Shunyei a Hokusai.

SOUTĚŽE.

Rada král. hl. města Prahy vypisuje veřejnou a anonymní, českým výtvarníkům přístupnou soutěž na plastickou skizzu sochy sv. Mikuláše pro niku absidy kostela sv. Mikuláše na Starém Městě pražském. Pojetí žádá se monumentální a v souladu se stávajícím rázem budovy. Sádrové odlitky dodány buďtež v $^{1}/_{5}$ skutečné velikosti do 30. září 1906, do 12. hod. polední do hlavního podacího protokolu na Staroměstské radnici. Náklad na celou sochu provedenou z hořického pískovce i s veškerými pracemi spojenými s osazením stanoven na 10.000 K. Ceny v obnosu 600 K, 400 a 300 K udělí nejdéle do tří týdnů porota, v níž zasedají sochaři V. Amort, J. Mauder a St. Sucharda, dále K. Kříženecký, A. Wiehl, architekti, J. Herain, archivář a konservator a obec. starší L. Čupr, továrník, jako zástupce rady městské.

Veškeré návrhy soutěžící budou veřejně vystaveny a návrhy cenou poctěné stanou se majetkem městským. Pomůcky a program vydává soutěžícím bezplatně protokol stavebního úřadu na Staroměstské radnici v III. patře.

*

V soutěži na pilony vinohradského divadla udělena byla první cena návrhům M. Havlíčka, druhá cena návrhům Frant. Uprky a třetí autoru neznámému. Na návrh poroty vypsána mezi autory poctěných návrhů užší soutěž.



REMBRANDT.
TŘI KŘÍŽE.
R. 1653.



**REMBRANDT.
NÁVRAT ZTRACENÉHO SYNA.
R. 1636.**



**REMBRANDT.
ABRAHAMOVA
OBĚŤ. — 1655.**



REMBRANDT.
ZAMYŠLENÝ
MUŽ. — 1637.



REMBRANDT.
MUŽ S NÁHRDELNÍKEM. 1641.



REMBRANDT.
SNĚTÍ S KŘÍŽE.
R. 1654.



REMBRANDT.
FAUST. — ASI
R. 1652.



REMBRANDT, POHLED NA OMVAL. ▪

EUGÈNE FROMENTIN: REMBRANDT.

Život Rembrandtův jest jako jeho malování: plný polostínů a temných koutů. Jak se Rubens ukazuje takým, jakým byl, v plném světle svých obrazů, svého veřejného života, přesný, jasný a celý zářící duchem, dobrou náladou, velkoduchým půvabem a velikostí, tak se Rembrandt uhýbá a zdá se stále něco skrývati, ať maloval nebo žil. Žádný palác s velkopanským vedením domu, žádný průvod nebo galerie v italském vkusu. Prostřední zařízení, zčernalý dům malého kupce, uvnitř nepořádek sběratele, antikváře, milovníka tisků a zvláštností. Žádná veřejná záležitost, jež by jej vylákala z atelieru a zapředla v politiku jeho doby, žádná vysoká přízeň jej nepojí k některému princi. Není tu officielních poct ani řádů, ani titulů ani stuh, nic, co by ho bylo z blízka nebo z dáli uvedlo ve spojení s určitým faktem nebo s určitými osobnostmi, jež by ho byly uchránily zapomenutí, neboť dějiny zabývajíce se jimi byly by při té příležitosti mluvily i o něm. Rembrandt byl z třetího stavu, sotva z třetího stavu, jak by se bylo řeklo ve Francii r. 1789. Náležel k těm davům, kde se individua ztrácejí, kde jsou mravy ploché, zvyky bez zvláštního rázu, jenž by je vyznačil; ba ani v oné zemi tak zvané rovnosti stavů, protestantské, republikánské,

bez šlechtických předsudků, zvláštnost jeho genia nedovedla zabrániti, aby prostřednost jeho společenského postavení nezadržela jej dole v temných vrstvách a neutopila ho v nich.

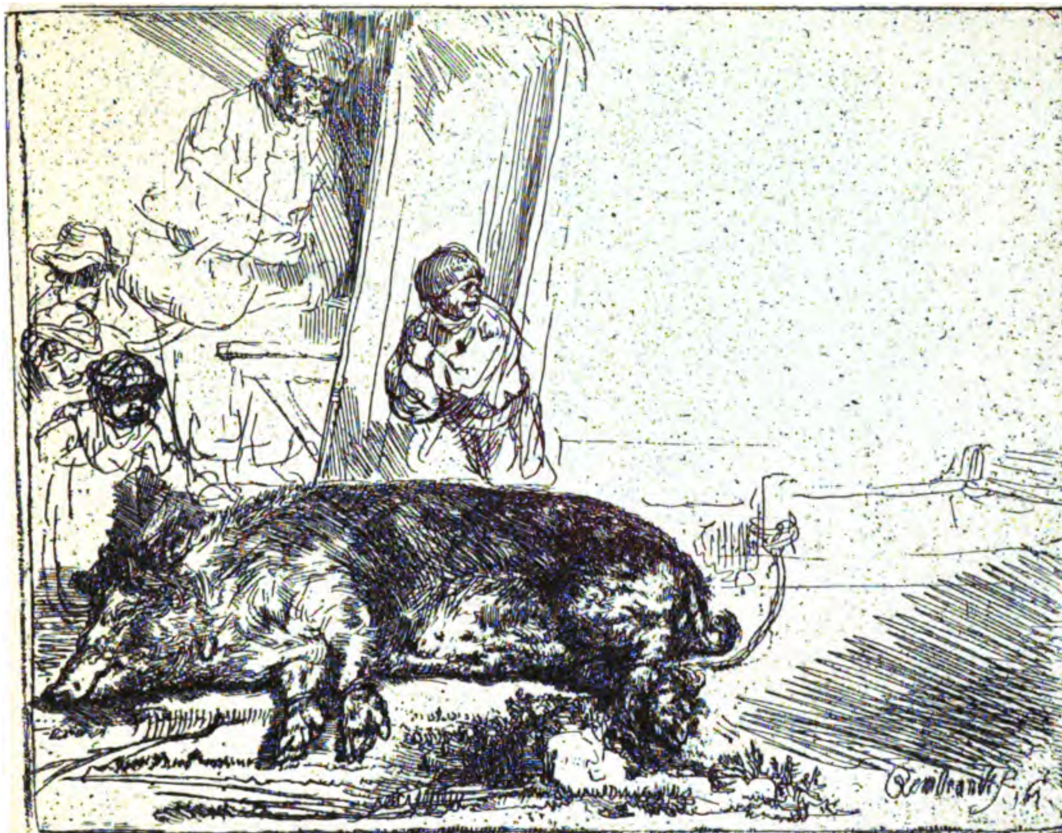
Dlouho nevědělo se o něm nic jiného, než o čem svědčili Sandrart nebo jeho žáci, aspon ti, kteří psali, Hoogstraeten, Houbraken, a všechno se omezovalo na několik atelierních legend, na pochybné informace, na příliš povrchní úsudky, na klepy. Co bylo lze zahlédnout z jeho osoby, byly jen bizarnosti, manie, něco trivialit, chyb, skoro neřestí. Říkalo se, že byl ziskuchtivý, hrabivý, skoro lakomý, trochu lichvářský, a s druhé strany zase, že byl rozmařilý a nepořádný ve vydávání peněz, důkazem toho jeho úpadek. Měl mnoho žáků, zavíral je odděleně do přehražených pokojů, dbal, aby nebylo mezi nimi ani styků ani vlivu, a měl z tohoto malicherného způsobu vyučování velké důchody. Cituje se několik úryvků jeho ústních lekcí, jež tradice zachovala, a jsou to zdravé prosté pravdy, ale bez valného dosahu. Nebyl v Italii, nedoporučoval tu cestu, a pro jeho žáky, když se stali autoritami v esthetice, byl to důvod k výčitce a příležitost vyjádřiti politování, že jich mistr nepřipojil tuto nutnou kulturu k svým zdravým doktrinám a k svému původnímu talentu. Vědělo se o něm, že má podivné záliby, lásku k starému šatstvu, k orientalním hadrům, k přilbám, mečům, asijským kobercům. Pokud nebylo přesněji do detailů známo jeho umělecké zařízení a všechny poučné a užitečné zvláštnosti, jimiž přeplnil svůj dům, viděli v něm jenom nepořádek nejnesouvislejších věcí, trochu přírodopisu a trochu haraburdí, divošské zbraně, vycpaná zvířata, sušené trávy. Páchlo to kafrem, laboratoří, trochu tajnou vědou a kabalou, a tyto podivnosti spolu s vášní k penězům, jež se mu přičítala, dodávaly přemítavé a zatrpklé tváři toho houževnatého pracovníka jakéhosi kompromitujícího vzezření hledače zlata.

Měl manii sedati před zrcadlem a malovat se, ne jako Rubens, v heroických obrazech, s kavalírským vzezřením, jako voják a smísen s osobnostmi epopeje, ale zcela sám, v malém rámci, oči v očích, sám pro sebe a jen za cenu klouzavého světla nebo vzácnějšího polotonu, jenž pohrával po zakulacených vrstvách jeho tlustého obličeje s krví podlitým masem. Nakroutil si kníry, načechral hravě svoje kadeřavé vlasy; usmíval se silnými a krevnatými rty, a jeho malé oko, utopené pod mocnými čelními výstupky, vysílalo podivný pohled, v němž byl žár, upřenost, vyzývavost i uspokojení. Nebylo to obyčejné oko. Maska měla pevné vrstvy; ústa byla výrazná, brada plna vůle. Mezi obočím vyryla práce dvě kolmé brázdy, naběhliny a ten záhyb navyklý vraštěním, vlastní mozkům, jež se soustřeďují, odrážejí přijaté dojmy a snaží se z vnějška do vnitř. Ostatně se strojil a převlékal po způsobu herců. Bral ze své šatny, čím se obléci, co vzít na hlavu a čím se ozdobit, nosil turbany, sametové čapky, barety, kabátce, pláště, někdy i brnění; připínal si skvosty na čepici, věšel si na krk zlaté řetězy poseté kamením. A kdo nebyl zasvěcen v tajemství jeho pokusů, ptal se snadno, není-li všechna ta ochotnost malíře k modelu vlastně slabostí člověka, které se umělec propůjčoval. Později po zralých letech, v těžkých dnech, vídali ho u vážnějším vystrojení, skromnějším i pravdivějším: bez zlata, bez sametu, v tmavých vestách, s šátkem ovázaným kolem hlavy, obličej sesmutnělý, vrásčitý, zmučený, paletu v hrubých rukou. Toto držení zklamaného člověka bylo novou formou, kterou vzal na se muž, když minul padesátku, ale zkomplikovalo jenom tím více pravý obraz, jejž bychom si o něm rádi utvořili.

To vše celkem nepodávalo valně shodný celek, nedrželo se, souhlasilo špatně se smyslem jeho díla, s velkým dosahem jeho koncepcí, hlubokou vážností jeho běžných úmyslů. Výběžky tohoto špatně definovaného charakteru, body odhalené z jeho skoro neznámých zvyků odrážely se s jakousi trpkostí na pozadí života matného, nevýznačného, zakaleného nejistotou a biograficky dosti spleteného.

Od té doby rozlilo se světlo skoro po všech dosud pochybných částech tohoto temného obrazu. Historie Rembrandtova byla napsána, a to velmi dobře v Hollandsku, ba i ve Francii podle hollandských spisovatelů. Díky pracem jednoho z jeho nejhorlivějších obdivovatelů, p. Vosmaerta, víme nyní o Rembrandtovi ne-li všechno, co je důležito vědět, aspoň všechno, co dle pravděpodobnosti budeme kdy vědět, a to stačí, abychom ho milovali, litovali, ctili a doufám dobře chápali.

Pozorujeme-li jej po vnějšku, byl to poctivý člověk, milující svou domácnost, rodinný život, posezení u krbu, otec ro-



REMBRANDT.
VEPŘ.

diny, povaha spíše manželská než světácká, monogam, který nemohl nikdy snést celibát ani vdovství, a kterého špatně vysvětlené okolnosti svedly, aby se třikrát oženil; domácký člověk, rozumí se samo sebou; špatný hospodář, neboť nedovedl držet účty v pořádku; dokonce ne lakomý, neboť se přivedl na mizinu, a vynakládal-li málo peněz na své pohodlí, rozhazoval je, jak se zdá, pro záliby svého ducha; obtížný společník, snad i plachý, celkem a ve svém malém kruhu podivný tvor. Nebyl okázalý, ale měl jakési skryté bohatství, poklady uložené v umělecky cenných věcech, které mu způsobily mnohou radost, které ztratil v úplné zkáze a které před jeho očima, před hospodskými dveřmi jednoho vskutku neblahého dne byly prodány za nízkou cenu. Nebylo to jen haraburdí, je to zřejmo z inventáře sepsaného při dražbě, toto zařízení domu, s nímž se potomstvo zabývalo tak dlouho, aniž je znalo. Byly tam mramory, italské obrazy, hollandské obrazy, jeho vlastní malby u velkém počtu, hlavně rytiny, a velmi vzácné, jež vyměňoval za svoje nebo platil velmi draho. Visel na všech těch věcech, krásných, zajímavě opatřených a vskutku vybraných, jako na soudruzích své samoty, na svědcích své práce, na důvěrnících své myšlenky, na inspiratorech svého ducha. Snad hromadil poklady jako dilletant, jako učenec, jako vyběráček duševních požitků, a taková byla snad neobvyklá forma lakoty, jejíž pravý smysl nechápali. Co se týče jeho dluhů, které ho zničily, měl je již v době, kdy dle dopisů nám zachovaných mluvil o sobě jak o boháči. Byl dosti pyšný a podpisoval směnky bez obalu jako člověk, jenž nezná ceny peněz a nepočítá přesně, ani co má, ani co je dlužen.

Měl rozkošnou ženu, Saskii, která byla jako paprslek v tom neustálém polosvitu, a na několik příliš krátkých let náhradou za eleganci a skutečné půvaby darovala mu cosi jako živější lesk. Této šeré domácnosti i té mrzoutské práci, jež je celá v hloubce, schází hlavně expanse, trochu

milostného mládí, ženského půvabu a něžnosti. Dovedla mu to přinést Saskia? Nepozorujeme to zřejmě. Byl do ní zamilován, říká se, maloval ji často, zakuklil ji, jak to dělal sám s sebou, v bizarní nebo nádherná přestrojení, pokryl ji jako sám sebe jakousi příležitostnou nádherou, maloval ji jako Židovku, jako Odalisku, jako Judith, snad i jako Suzanu a Bethsabé, nenamaloval ji nikdy, jak byla opravdu, a nezůstavil ani jednu její podobiznu, ať už oděnou nebo neoděnou, která by byla věrná, — aspoň tak myslíme. To je všechno, co víme o jeho domácích radostech příliš rychle uhaslých. Saskia zemřela mladá r. 1642, téhož roku, kdy udělal Noční hlídku. Z jeho dětí, a měl jich více z trojího manželství, nepotkáváme ani jednu vlídnou nebo usměvavou tvář v jeho obrazech. Jeho syn Titus umřel několik měsíců před ním. Ostatní zmizí v temnotě, která pokryla jeho poslední léta a následovala po jeho smrti.

Je známo, že Rubens ve svém velkém životě, tak zachvacujícím a vždy šťastném, měl po svém návratu z Italie, kdy se cítil cizí ve vlastní zemi, pak po smrti Isabelly Brandtové, když se viděl vdovcem a sám v domě, chvíli velké slabosti a jakoby náhlé mdloby. Máme toho důkazy v jeho dopisech. U Rembrandta je nemožno vědět, co srdce trpí. Saskia zemře, jeho práce pokračuje bez přestávky jediného dne, lze to konstatovati dle dat jeho obrazů a ještě lépe dle jeho leptů. Jeho jmění se sřítí, je vlečen před soud dlužníků, všechno, co měl rád, je mu vzato: on odnese svůj stojan, usadí se jinde, a ani současníci ani potomci nezaslechli ani výkřik ani nářek té podivné povahy, o níž se mohlo myslit, že je zcela pokořena. Jeho plodnost neslábne ani neklesá. Přízeň ho opouští spolu se štěstím i se zámožností: on odpoví nespravedlivosti osudu, nevěrnosti veřejného mínění podobiznou Sixe a Syndiky, nemluvě ani o Mladém muži z Louvru a tolika jiných dílech, jež náležejí k jeho nejustálenějším, k jeho nejpřesvědčenějším a nejsilnějším. Ve svých smutcích, uprostřed pokořujících neštěstí zachovává jakousi netečnost, která by byla zcela nevysvětlitelna, kdybychom nevěděli, čeho je schopna co do vzpružení, co do lhostejnosti nebo rychlého zapomínání duše zaměstnaná hlubokými záměry.

Měl mnoho přátel? Nemyslívá se; jistě neměl všechny ty, jež si zasluhoval: ani Vondela, jenž byl spíše důvěrným s domem Sixů; ani Rubense, kterého dobře znal, který přišel do Hollandska r. 1636, navštívil tam všechny slavné malíře až na něho, a zemřel rok před Noční hlídkou, aniž se Rembrandtovo jméno kde shledá v jeho korespondenci nebo v jeho sbírkách. Byl slaven, obklopen společností, velmi pověstný? Rovněž ne. Když se o něm děje zmínka v Apologiích, ve spisech, v malých příležitostných a prchavých básních té doby, stává se to podřízeným způsobem, trochu ze spravedlivosti, náhodou, bez valné vřelosti. Literáti dávali jiným přednost, teprve po nich přicházel Rembrandt, on, jediný znamenitý. Při úředních obřadech, za slavných dnů pompy všeho druhu zapomínalo se na něho, nebo, abychom tak řekli, nevidíme ho nikde na prvním místě na estrádách.

Přes jeho genia i slávu, podivuhodný záchvat, který k němu hnal malíře v době začátků, tak zvaný velký svět byl i v Amsterdamu společenským prostředím, jehož dvéře mu snad byly pootevřeny, ale kam nikdy nenáležel. Jeho podobizny odporučovaly ho stejně málo jako jeho osobnost. Ačkoli namaloval znamenité a dle lidí z nejlepších kruhů, nebyla to nikdy líbivá díla, přirozená a jasná, jež by byla založila jeho pověst v jistých společnostech, byla tam chutnána a uvedla ho tam. Řekl jsem již, že kapitán Kock, který figuruje v Noční hlídce, odškodnil se později s Van der Helstem; co se týče Sixe, u porovnání s ním mladého muže, který se, jak stále věřím, dal malovat dosti proti své vůli, když Rembrandt docházel k té oficielní osobnosti, chodil spíš k purkmistrovi a Mecenáši nežli k příteli. Obyčejně a nejraději stýkal se s malými lidmi, kramáři, maloměšťáky. Pomlouvali dokonce příliš tyto styky nízké, ale nijak ponižující, jak se říkalo. Scházelo málo, aby se mu vyčítaly prostopášné zvyky, jemu, který nechodil vůbec do hospod, věc vzácná v té době, protože prý deset let po jeho ovdovění spozorovalo se, že ten samotář má podezřelé styky se svou služkou. Proto byla služka pokárána a Rembrandt pořádně rozkřičen. V tu dobu ostatně všechno šlo dolů, jmění, čest, a když opustil Breestraat, bez přístřeší, bez krejcaru, ale vyrovnán se svými věřiteli, nestačil ani talent ani dobytá sláva udržeti ho nad vodou. Jeho stopa se ztrácí, zapomíná se na něho, a od té chvíle jeho osoba zmizí v malém a



REMBRANDT.
KOUPÁNÍ.

temném životě drobných starostí, z něhož vlastně nikdy nevyšel.

Ve všem, jak vidíte, byl to člověk zvláštní, snílek, snad mlčelivec, ač jeho tvář praví opak; snad povaha hranatá a trochu hrubá, napjatá, ostrá, těžko snášející odpor, ještě též se dávající přesvědčiti, v hloubi kolísavá, příkrá ve formě, rozhodně original. Byl-li z počátku slaven, hýčkán a veleben navzdor žárlivcům, krátkozrakým, pedantům a hlupákům, pomstili se důkladně, když ho nebylo více.

Ve své praxi maloval, kreslil, ryl jinak než kdokoli druhý. Jeho díla byla dokonce svou procedurou zcela záhadná. Obdivovali ho ne bez nejistoty; šli za ním, aniž ho chápali. Hlavně při práci dělal dojem alchimisty. Když ho viděli u stojanu s paletou jistě celou zalepenou, z níž vycházelo tolik těžké hmoty, z níž se vybavovalo tolik jemných essencí, nebo skloněného nad měděnými plotnami, jež rýpal proti všem pravidlům, — hledali na hrotu jeho rydla nebo štětce tajemství, jež pocházelo z větší dálky. Jeho způsob byl tak nový, že zarážel silné duchy a uváděl v nadšení duše prosté. Všechno mladé, podnikavé, nepoddajné a splašené mezi školáky malířskými běželo k němu. Jeho přímí žáci byli prostřední; dav napodobitelů byl strašný. Nápadná věc při odděleném vyučování, o němž jsem se zmínil, ani jeden nezachoval docela svou neodvislost. Napodobili ho, jako nikdy nejotročtější kopisti nenapodobili žádného mistra, a rozumí se, vzali od něho jen nejhorší manyry.

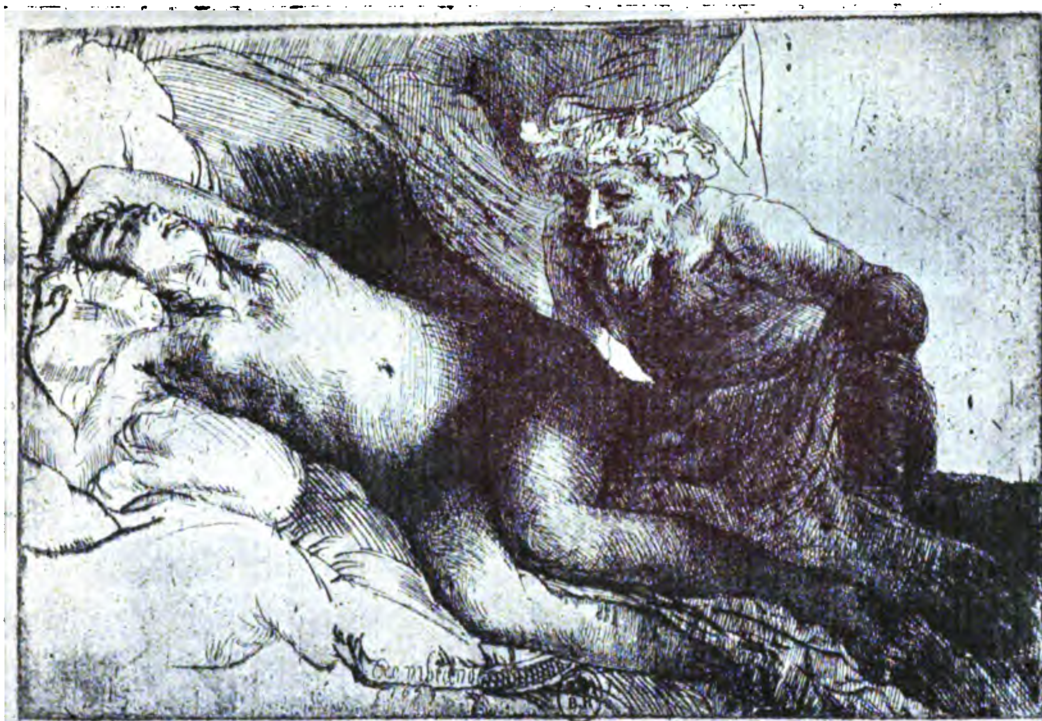
Byl učený, vzdělaný? Čítal vůbec něco? Protože se vyznal v scenování, protože se dotkl historie, mythologie, křesťanských dogmat, praví se, že ano. Říká se, že ne, protože při prohlídce jeho zařízení našlo se rytin bez počtu a skoro žádné knihy. Byl to konečně filosof, jak se rozumívá slovu filosofovati? Co přijal z refor-

mačního hnutí? Přispěl skutečně, jak se mínívá za našich dnů, svou uměleckou částkou ku zničení dogmat a k odhalení čistě lidských stránek Evangelia? Řekl snad s úmyslem své slovo v otázkách politických, náboženských, socialních, které tak dlouho pobuřovaly jeho kraj a které na štěstí byly konečně rozluštěny? Maloval žebráky, vyděděnce, pobudy více než boháče, židy častěji ještě nežli křesťany; následuje z toho, že dával ubohým třídám i jinak přednost než čistě malířsky? To vše jsou pouhé domněnky, a já nenahlížím nutnost prohlubovati ještě více dílo již tak hluboké a k tolika hypothesám přidávati novou.

Fakt je, že jest těžko odděliti ho od intellektuelního a moralního pohybu jeho kraje a jeho doby, že dýchal v sedmnáctém století hollandském rodný vzduch, z něhož byl živ. Kdyby byl přišel dříve, byl by nevysvětlitelným; kdyby se byl narodil kdekoli jinde, hrál by ještě podivněji svou roli komety, která se mu připisuje mimo osy moderního umění; kdyby byl přišel později, neměl by tu nesmírnou zásluhu zavírati minulost a otevřít jednu z velkých bran budoucnosti. Se všech hledisek oklamal mnoho lidí. Jako člověku scházel mu zevnějšek, z čehož učinili závěrek, že byl hrubý. Jako muž vědy porušil nejeden system, z čehož učinili závěrek, že se mu vědeckosti nedostává. Jako člověk vkusu prohřešil se proti všem obecným zákonům, z čehož uzavřeli, že se mu nedostává vkusu. Jako umělec a milenec krásy dal nám o věcech pozemských některé velmi ošklivé představy. Nespozorovali, že hledí jinam. Zkrátka, jakkoli vysoko ho vynášeli, jakkoli zlomyslně ho snižovali, jakkoli nespravedlivě ho posuzovali v dobrém jako ve zlém, právě proti jeho povaze, nikdo netušil správně jeho pravou velikost.

Pozorujte, že je to nejmíň Hollanďan z hollandských malířů, a že, je-li synem své doby, není jím nikdy docela. Co pozorovali jeho krajani, on nevidí; od čeho se odloučili, k tomu se on vrací. Dali s bohem bajce a on jde k ní zpátky; Bibli: on ji illustruje; Evangeliím: on v nich má zálibu. Obléká je dle své osobní mody, ale vybavuje z nich jediný, nový, všeobecně pochopitelný smysl. Sní o Sv. Simeonu, o Jakubu a Labanovi, o Marnotratném synu, o Tobiáši, o Apoštolech, o Sv. Rodině, o králi Davidovi, o Kalvárii, o Samaritánu, o Lazarovi, o Evangelistech. Točí se kolem Jeruzalema, okolo Emmaus, stále, cítíte, je lákán synagogou. Spatřuje tato posvátná themata v prostředích beze jména, v kostýmech beze smyslu. Chápe je a formuluje s tak malou péčí o tradici jako s malým ohledem na místní pravdu. A nicméně taková jest jeho tvůrčí síla, že tento duch tak zvláštní, tak osobitý, dodává předmětům, jimiž se zabývá, všeobecný výraz, intimní a typický smysl, jehož nedosahují vždy velcí myslitelé nebo epičtí kreslíři.

Řekl jsem vám kdesi v této studii, že jeho zásadou bylo vybrati z věcí jediný element mezi všemi ostatními, nebo lépe abstrahovati všechny, aby se mohl výlučně chopiti jediného. Takovým způsobem ve všech svých dílech konal práci analysty, distillateura, nebo abychom mluvili vznešeněji, metafysika spíše než básníka. Nikdy ho skutečnost neuchvátila svým celkem. Pozorujeme-li způsob, jak traktoval těla, pochybovali bychom o zájmu, který měl pro vnější tvar. Miloval ženy a viděl je netvornými, miloval tkaniny a nenapodobil je; ale náhradou za půvab, krásu, čisté linie, jemnost masa vyjadřoval nahé tělo ohebností, kulatostmi, pružností, s láskou k podstatě, s citem pro živého tvora, které okouzlují každého praktika. Rozkládal a omezoval všechno, barvu stejně jako světlo, tak že vylučuje ve zjevech vše, co je mnohonásobné, kondensuje vše, co je roztýleno, dostal se ku kreslení bez kontur, k malování podobizen skoro bez zřejmých tahů, ke kolorování bez koloritu, ke koncentrování světla celého slunečného systemu v jediném paprsku. Není možno v plastickém umění hnáti ještě dále zájem o bytnost samu v sobě. Krásu fysickou nahražuje moralním výrazem; — napodobení věcí jich skoro úplnou metamorfosou; — bedlivé prohlížení spekulacemi psychologa; — přesné, učené nebo naivní pozorování rychlými pohledy visionáře a zjevy tak upřímnými, že se jimi dává sám oklamat. Touto schopností dvojího vidění, díky této intuici náměsíčníka, v nadpřirozeném vidí dále než kdokoli. Život, který spatřuje ve snu, má jakýsi přízvuk jiného světa, vedle něhož skutečný život je chladný a bledne. Podívejte se v Louvru na jeho Ženskou podobiznu na dva kroky od Milenky Tizianovy. Porovnejte ty dvě bytosti, tažte se pilně obou maleb, a pochopíte různost těch dvou mozků. Jeho



REMBRANDT. JUPITER A ANTIOPA.

ideal, jako ve snu pronásledovaný se zavřenýma očima, je světlo: nimbus kolem předmětů, fosforové záření na tmavé půdě. Je to prchavé, nejisté, utvořeno z nepozorovatelných tahů, hotových zmizeti dříve, než je zachytíte, efemerní a oslňující. Zachytiti vidění, přenésti je na plátno, dáti mu jeho formu, jeho relief, zachovati mu křehkou jeho tkáň, dodati mu lesku, a to tak, aby výsledek byla pevná, mužná a podstatná malba, skutečná jako kterákoli jiná, aby odolala ve styku s Rubensem, Tizianem, Veronesem, Giorgionem, Van Dyckem, o to se pokusil Rembrandt. Dokázal to? Svědectví celého světa mluví pro něho.

Poslední slovo. Postupujíce jako postupoval on sám, vybírajíce z tohoto širého díla a z tohoto mnohotvárného genia, co jej představuje v zásadě, redukujíce ho na jeho vrozené elementy, vylučujíce jeho paletu, jeho štětce, jeho barevné oleje, jeho glasury, jeho pastosnosti, celý mechanismus malíře, došli bychom konečně k pochopení první essence umělce v rytci. Rembrandt je celý ve svých leptech. Duch, úmysly, obraznost, snění, zdravý smysl, chimery, obtíže vyjádřiti nemožnost, skutečnost v ničem, — dvacet jeho leptů to odhalí, dají tušit malíře a co více, vysvětlí ho. Stejné řemeslo, stejná strannost, stejná nedbalost, stejná houževnatost, stejná podivnost v přednesu, a stejně nepochopitelný a náhlý zdar pomocí výrazu. Když je dobře srovnám, nevidím rozdílu mezi Tobiášem z Louvru a některou rytinou. Není nikoho, kdo by ho jako rytce nestavěl nade všechny rytce. Aniž bychom šli tak daleko, kde se jedná o malířství, bylo by dobře mysliti častěji na Stozlatový tisk, když mu těžko rozumíme v jeho obrazech. Viděli bychom, že všechny trusky tohoto umění, jednoho z nejtíž očistitelných na světě, nekalí v ničem nevyrovnatelně krásný plamen, jenž hoří uvnitř, a tuším, že bychom na konec změnili všechna jména, jež se přikládala Rembrandtovi, a dali bychom mu právě opačná.

Vskutku byl to mozek, jemuž sloužilo oko temnovidné, ruka hbitá bez zvláštní obratnosti. Ta těžká práce pocházela od ducha činného a volného. Ten nepatrný člověk, ten slídič, ten strojič, ten učenec živený neshodami, ten člověk nízké společnosti a tak vysokého vzletu; tato přirozenost noční můry, jež lítá za jasem, tato

duše tak citlivá pro jisté formy života a tak lhostejná k jiným; tento žár bez něžnosti, tento milovník bez zřejmé vášně, tato povaha protiv, odporů a dvojsmyslů, dojatá a málo výmluvná, milující a málo rozmilá; ten vyděděnec tak nadaný, ten zdánlivý člověk hmoty, ten sprosťák, ten ošklivec byl čistý spiritualista, řekněme to jedním slovem: ideolog, chci říci duch, jehož panství je obor myšlenek a řeč těchto myšlenek. Klíč tajemství je tady.

Chápeme-li jej takto, celý Rembrandt se vysvětlí: jeho život, jeho dílo, jeho náklonnosti, jeho koncepce, jeho poetika, jeho methoda, jeho způsob práce, a konečně i patina jeho malby, která jest jen odvážnou a hledanou spiritualisací materielních základů jeho řemesla.

Z knihy „Les Maîtres d'autrefois".





REMBRANDT. ▪ VLASTNÍ PODOBIZNA.

OKOLO ROKU 1657. — VÍDEŇ, DVORNÍ MUSEUM.



■ REMBRANDT. ■
SVATÁ RODINA.

ROKU 1645.
PETROHRAD,
EREMITAŽ.



ASI ROKU 1629.
PAŘÍŽ, MME ANDRÉ
JAQUEMART.

■ REMBRANDT. ■
KRISTUS A UČENNÍ-
CI V EMAUSÍCH.



REMBRANDT.
SLEPÝ TOBIÁŠ.

R. 1650. RICHMOND,
FRANCIS COOK.



ROKU 1646.
LONDÝN, NÁR.
GALERIE.

REMBRANDT.
KLANĚNÍ SE
PASTÝŘŮ. ■



REMBRANDT.
■ PODOBIZNA
80LETÉHO ŽIDA.

ROKU 1654.
PETROHRAD,
EREMITAŽ.



ASI R. 1629—30.
HAAG, MUSEUM.

REMBRANDT.
SMĚJÍCÍ SE
MUŽ.



REMBRANDT.
NÁVRAT ZTRA-
CENÉHO SYNA.

OKOLO ROKU 1668—69.
PETROHRAD, EREMITAŽ.



R 1654.
PAŘÍŽ,
LOUVRE.

REMBRANDT.
BATHSEBA
V LÁZNI. ■



■ REMBRANDT. ■
FRAGMENT ANATOMIE
DOKTORA J. DEYMANA.

1656. AMSTERODAM,
ŘÍŠSKÉ MUSEUM.



OKOLO ROKU 1650.
BERLÍN, GALERIE.

■ REMBRANDT. ■
REMBRANDTŮV
BRATR V HELMĚ.



REMBRANDT.
STAŽENÝ VŮL.

1655. PAŘÍŽ,
LOUVRE.



R. 1634. — PRAHA,
NOSTICOVA GALERIE.

REMBRANDT.
PODOBIZNA
RABÍNA.



■ REMBRANDT. ■
PODOBIZNA MUŽE S PER-
LAMI NA KLOBOUKU.

ASI R. 1667.
DRÁŽĎANY,
GALERIE.

1638.
DRÁŽĎANY,
GALERIE.



REMBRANDT.
SAMSONOVA
SVATBA.



REMBRANDT.
PODOBIZNA
VOUSATÉHO
STARCE.

1654. DRÁŽĎANY,
GALERIE.

F. X. ŠALDA:

HENRIK IBSEN.

(ZEMŘEL 23. KVĚTNA 1906.)

Dílo Ibsenovo stojí na vývojové křižovatce dob, zkamenělý básnický osud. Část hledí do minulosti a pablesky slavných září hrají po něm. Část svítí do přítomnosti, teskná, hádankovitá, tyčíc v nejvyšší možný vrchol problematický materiál dneška — a zrazená jím přes to. Na jiné posléze leží ironická a bolestná grimassa kohosi, kdo viděl hluboko, příliš hluboko, hlouběji, než může býti zdrávo básníkovi.

Dílo jeho jest z menší části pomníkem soběstačné a samovládné básnické vůle a básnického snu — z větší části jest organem času a doby a jejich tísně a úzkosti. Odtud jeho sláva nebo pověst, která, jako každá popularita, není-li podvodem, jest jen nedorozuměním. Stál nad churavou dobou a z její bídy vybíral a skládal strašné hádanky, které dával jako Rembrandtův Samson Filištínům svojí doby. (Pošetilé jejich odpovědi v řadě knih, studií a článků vyplnily by celou knihovnu.)

Jeho případ — neboť jest případ Ibsenův týmž a snad větším právem než Wagnerův — jest prvním případem básníka-kritika, básnícího kritika, ne jen kritisujícího básníka: kritika té velikosti, básníka té síly. Znal svůj problem, když řekl: mým úkolem jest tázati se, ne raditi — ano, jest dramatikem otázky, skeptického otazníku zavěšeného na mnohé, co bylo před tím dramatickému básníkovi svaté a nedotknutelné.

Ibsen obdržel jeden z darů, které činí člověka básníkem, jak o nich hovoří nezapomenutelný skald Jatgejr v Nápadnících trůnu, dar pochyby, a naplnil i podmínku, kterou klade v tomto případě Jatgejr: „pak musí býti pochybovač silný a zdravý“. Ibsen byl takový pochybovač, tvůrčí pochybovač. A jako Jatgejrovi byla mu vlastní i stydlivost duše, jež se nesvléká na veřejnosti a která činí právě básníka umělcem: v nejlepších svých dramatech jest zaujat ne svojí osobností, ale zákonem svojí látky, formou, stylem. Tento skeptik a snad i zoufalec vytvořil ohromnou uměleckou prací nejdokonalejší moderní formu dramatickou: on, který nevěřil v život příliš problematický, věřil v umění a v jeho formu, která, bezvadna a čista, přetrvá. Nebyla mu štítem, brněním, za nímž se krylo před lstí a zradou světa mnoho nejosobnějšího a nejbolestnějšího?

Ibsen začal básnit s pochybami, je-li opravdu básníkem a ne pouhým pokoušeným slabochem: básnil z pochyb a dobásňoval se pochyb větších a větších. V tom jest jeho novum, jeho význam hraničný a křižovatkový. Až posud básník, a zvláště básník dramatický, tvořil jistoty, upevňoval jistotu života a společnosti, poetisoval zákonnost konvencí: Ibsen první ji uvolňuje, rozrušuje. Je-li znakem kultury, že se netážou jisté otázky (Nietzsche tak soudil), pak Ibsen není člověkem kultury, alespoň ne kultury staré a dovršené: není otázky, které by se byl Ibsen netázal, jako není otázky, na niž by byl odpověděl určitě a rozhodně. Snad by neznamenala tato nová methoda mnoho, kdyby nevynášela staré cnosti, nejstarší cnosti každého velkého básníka: Ibsen jest věren sobě i v pochybách, jest statečný i v zoufalství. V umění více než kde jinde platí, že všecko má pretium affectionis: stojí za to, čím bylo zaplaceno. A skepse Ibsenova byla zaplacena talentem největšího snad moderního básníka tragického, neboť tím jest v Nápadnících trůnu, které stojí před prahem této usoustavněné skepse. Ve vývoji Ibsenově látky většinou básnicky klesají: z tragické poesie stává se kritika společenská, ovšem největších dimensí, z motivace básnické motivace pathologická, z veliké tragické pósy grimassa,

parodie. Ale vnitřní ceně Ibsenově, nevím, ubližuje-li tato vývojová metamorfosa. Namítne se: tyto oběti byly v mnohém marny. Ano — ale nenáleží marnost oběti k dovršení její tragičnosti? Básník jakoby si od básně k básni podkopával půdu pod nohama — ale čím se zmenšuje základna, na níž stojí, tím hrdější a krásnější stává se jeho pósa.

V Brandovi položil postulát naprosté pravdivosti a celosti — postulát ryze tragický — a stupňoval jej až do sebezapírání, víc, do sebemučení. Toto šílenství jest ryze tragické: touha geniálního člověka — a Brand jest geniálný věřící — po dokonalosti. Na konec neodvažuje se sice básník přisvědčiti tomuto tragickému paradoxu, ale postulát pravdivosti, boje proti společnosti a jejím konvencím, zůstává: v Podporách společnosti ještě tvoří samu dramatickou hodnotu, sám klad dramatu. V Divoké kachně padá však i on: z tragedie stala se tragikomedie; fanatik pravdy, pološílenec z brandovské samoty a brandovských hor, mladý Werle nedociluje nic, než že zabije nejmladší a nejlepší, nejčestnější duši, duši dítěte na přerodu v pannu, a znepokojí na chvíli a marně duše ostatní, staré a zahluchlé. Fatalistickou grimassou končí se tato marná doquixotovská výprava za životní velikostí a celostí: básník v ni již patrně nevěří. Zkušenosti nahradily ji zatím novou věrou: věrou v nepohnutelnou tupost života, v utilitarismus prostřednosti, který, representován nedávno v Brandovi fojtem, byl tu pranýřován a mrskán žhavou výmluvností rekovou. Tím se tak dá změřit vývojová distance Ibsenova.

Dlouho věří Ibsen v ženu: ona jest mu ideálním kvasem společenským, pudí a žene muže do výše, jest mu vzpruhou a ostruhou. V Heddě Gablerové zparodoval i tuto svoji víru: démonická síla rokyně, nemocné a disharmonické skrz na skrz, stačí jen na to, aby zlomila blahodárný vliv svojí sokyně v mladého muže, který v této parodistické hře zparoduje i svoji smrt: nedovede umřít v kráse, jako umírali nedávno ještě na Rosmersholmu. Tragický osud ženin, jako byl ještě osud paní Alwingové v Příšerách, stává se osudem ďábelským — z tragické sféry sestoupili jsme tu ve sféru pathologickou, ve sféru hysterických rozmarů, zakukleného šílenství, ďábelské hry. A Stavitele Solnesse žene do výše pro jistou a groteskní smrt žena, ryze moderní žena, zvědavá, ukrutná, lačná sensace, která sedá v obyčejném životě na tribuně při dostizích nebo v cirkuse, kde ji viděl Degas nebo Toulouse-Lautrec.

Dlouho věří Ibsen v krásu ryze duchového poměru mezi mužem a ženou, v sílu odříkání, v umění, kterému se obětuje život: smyslný život žije se u Ibsena jen v nižinách, hasne a odumírá na vrcholcích. Je-li muž u Ibsena ušlechtilý a veliký, žije svému duchovému dílu a obětuje mu ženu, radost smyslů: tak obětuje Rosmer Rebekku, Almers Ritu, Rubek Irenu. Život jest podnoží umění — ano, až po epilog Když my mrtví procitneme, jehož jediný smysl jest strašná lítost z toho, že tomu tak bylo, že jsme nedovedli obětovat dílo životu, velikost chvilkovému štěstí.

Velepísní skepse, skepse nejvyššího stylu, jest mně sám Rosmersholm. Člověk, duší šlechtic, který se osvobodil, chce zušlechtiti všecky lidi v šlechtice. Ale snaha jeho narazí na první nepřekonatelnou překážku, společnost, která nepotřebuje volných šlechticů duše, nýbrž hrubého mechanismu stran — a strany nepotřebují lidí, nýbrž poslušných straníků. V tom jest první tragika, vnějšková, společenská. Ale Ibsen šel hloub: jest tu ještě nemožnost jiná, hlubší, vnitřnější, sama ironie věcí a osudu — pravý tragický paradox. Zušlechtění seslabuje, zneschopňuje k životu: zušlechtěná Rebekka nemůže žít, nemůže unést tíhu své minulosti ... Tu stojíme u čehosi velkého — cosi jako domyšlený Kant, ne ochočený Kant dnešních professorů, ale původní, hrozný Kant, který vyrážel svojí skepsí péro z ruky Heinrichovi Kleistovi ...

— — — — — — — — — — — — —

Aby se změřila básnická dráha, kterou opsal Ibsen, postavte vedle těchto tak zv. moderních dramat, v nichž se usoustavňuje jeho skepse, dvě starší hry jeho: historické drama, Nápadníky trůnu, a komedii, Spolek mládeže. Obě jsou nejvyšším překonáním skepse, objektivisováním jejím velikými zákonnými formami básnickými. Ve Spolku mládeže jest již to, co později vyzývá nejostřejší kritiku, boj, posměch, rozhorlení Ibsenovo: frase, která má úspěch. Ve středu veselohry stojí hloupý a samolibý frazista, který s úžasnou rychlostí a snadností došplhá se málem svého vysokého cíle — klopýtne

a padne teprve těsně před ním. Co bylo později předmětem Ibsenova hněvu, rozhorlení, posměchu a boje, jest zde ještě předmětem jeho humoru: toto stanovisko básnické moudrosti, z níž musí býti psána komedie ve vlastním uměleckém smyslu, nenaleznul již podruhé — jest pro vždy ztraceno v jeho díle. Jeho tvůrčí země, není pochyby, se úží a tenčí. Ibsen získává nových kvalit, velmi jemných kvalit kritika společenského, ironika, psychologického hádankáře — ale platí je ztrátou ve vlastní sféře básnické svobody.

V Nápadnících trůnu dal nám Ibsen celou a dokonalou tragedii, která obstojí vedle nejlepších děl Hebbelových, vedle vrcholů moderní dramatiky: má pravou, nenahlodanou a nepodrytou tragickou velikost. Skepse, pochyby nejsou tu ovzdušním, z něhož se básní, tvůrčí náladou — skepse jest zde objektivisována, jest cestou k tragické velkosti: jí dorůstá Jarl Skule velkosti a krásy smrti opravdu svobodné. Vyjma snad jediný Rosmersholm nedostoupil již Ibsen nikde této básnické výsosti; stává se snad psychologicky bohatší a jemnější, vyvíjí si smysl psychologického odstínu a temnosvitu, ano, ale zákon vlastní básnické velikosti a nutnosti ztrácí. Do jeho díla vtrhuje psychologická problemovost, která sama o sobě jest již nepřítelkyní básnické nutnosti: alespoň některá dramata jeho dostávají se do sféry příliš racionalistické a tím kolísavější, než snese básnická zákonnost. Jsou spíše thematy diskusse než velikými a celými básněmi dramatickými: relativismus společenské kritiky, kterým většinou pracují, poškozuje jejich básnickou zákonnost, která záleží právě v správném pochopení a šetření určitých konvencí. Jsou otázky, jež se nesmí tázat básník, ač chce-li zůstat básníkem . . .

V něm dostupuje poslední možné poesie a velkosti doba, která podrývala soustavně všecky možnosti jejich: nalezl pathos doby zoufale ho zbavené, doby nudné, vyschlé a zprahlé, odkryl strašidelnost doby, která utíkala před vším mysteriosním a temným a sloužila nejosvětářštější střízlivosti: ukázal, kolik hrůzy jest právě v této střízlivosti.

Jest otázka, nezmění-li se zorný úhel dobový a neunikne-li příštím časům pochopení některých a právě tak zv. moderních her Ibsenových, neodcizí-li se příští doby samými podmínkami svého nazírání a cítění dnešku tak, že budou vidět jen grotesknost tam, kde my viděli tragičnost? Není to nemožno, naopak: jest to pravděpodobno, tak nerozlučně vepředl Ibsen do některých svých dramat časové omezenosti a podmíněnosti a vetkal dramatický osud ne v sám zákon děje a charakterů, nýbrž v kritiku společenských podmínek nebo v pathologické zvláštnosti a výjimečnosti svých figur. Těmto dobám, větším a šťastnějším doby naší, přijdou-li kdy, zbude několik her Ibsenových, v nichž byl a zůstal především básníkem, v nichž naplnil básnický zákon a jen ten.

Ale ať tak, ať onak: změní-li se i sama perspektiva doby, cenění a hodnocení umělecké, odcizí-li se i příští věky zvláštnímu pathosu Ibsenovu, stane-li se jim i nesrozumitelný — jedno zůstane zřejmé a nepochybné i jim: technická velikost Ibsenova. Zde vidím vlastní umělecký čin Ibsenův: jest tvůrcem nové umělecké formy dramatické, tvůrcem, nebo snad dovršitelem nové, opravdu moderní techniky, která mohla vzniknout jen v době vědeckého determinismu, v době zvědečtění života. Tímto uměleckým činem vepsal se Ibsen přímo do vývoje dramatu, včlenil se do samotného vývojového rytmu: tohoto činu nelze přehlédnout, nelze zapomenout, stal se již statkem a majetkem dneška.

Stačí jen srovnat dramatickou formu Shakespearovu s formou Ibsenovou, abys pochopil, že jsi v nové vývojové řadě, oddělené od staré celou propastí. Technika Ibsenova jest ve všem protichůdná technice Shakespearově — úsporná, stručná, ocelově chladná a lehká, kde u Shakespearea rozlévá se, vře a kypí všecko: i děj, roztékající se několika rameny přes léta a léta a místa nejvzdálenější, i dialog rétorický, bohatý až do baroknosti, při čemž celé partie jsou jen epicky naskizzovány a scénicky nevytěženy a nevyřešeny. Ibsen dovršuje antickou formu dramatickou: formu sevřené celosti a jednotnosti, důsledně a do detailů provedené. V nejlepších svých hrách zachovává aristotelský požadavek jednoty děje, času i místa. Stará nedbalá a naivní, i těžkopádná technika důvěrníků, monologů, replik k sobě pološeptem pronášených, celý ten hrubý aparát intrig, který se roztahoval v současném evropském dramatě před Ibsenem, byl jím odbaven, znemožněn: čistotná, lehká, účelně úsporná technika stává se v moderním dramatě samozřejmým požadavkem, den ze dne méně a tíže promíjeným.

Říkalo se a psalo se, že se Ibsen naučil této technice, když byl, třiadvacetiletý, povolán za režiséra do Bergen. V tom jest jen půlka pravdy, a půlka velmi banální, samozřejmě banální, tak samozřejmě banální asi jako pravda, že, kdo nemá houslí, nemůže se státi velikým houslistou. Pomlčím o tom, že technika Scribeova, jehož kusy Ibsen tehdy scenoval, pracuje v mnohém ještě starým aparátem — a řeknu jen, že dramatické technice v pravém a vlastním smyslu slova nemůže se nikdo naučit: ona jest sám zorný úhel dramatikův, sám způsob jeho zření a vidu, logika jeho dramatického myšlení: cosi samým pojmem svým nenaučitelného a nepřenosného. Všecko, čemu se může naučit průměrný vzdělanec literární, jest jen cosi čiře negativného: jak se vyhnout nejhrubším a patrným prohřešením proti technické ekonomii. Ale znamená to něco pro umění? Ne — poněvadž umění začíná až za těmito trivialitami.

To, čemu se říká technika Ibsenova, jest vlastním jeho tvůrčím činem. Jak u něho každé slovo současně vede děj, charakterisuje figuru, tvoří atmosféru i náladu hry, nese leckdy i symbolickou narážku a jak vrací se později v novém seřetězení a osvětlení — jak dramatické osoby u něho jsou spjaty logikou dvojí i trojí nutnosti a zapředeny do dramatu, vklíněny do dramatu, současně nesené i nesoucí, — to jest tvůrčí mysterium, při tom že jest to problemem kombinace a že se to dá, z nouze alespoň a zhruba a přibližně, zavřít i do formule.

Ibsen jest z těch velikých skeptiků a nihilistů, kteří, jako ve verši Leopardi a Leconte de Lisle nebo v prose Schopenhauer a Flaubert, milovali dokonalou a definitivnou formu podivnou, vášnivou láskou, o níž nedá se dosti přemýšlet. Čím jim byla — jim, jimž byl život a svět tak málo? Náhradou za něj? Nedobytným hradem, zbrojí, chránící před jeho zradou a nízkostí? Poslední illusí? Nebo cítili se jí povinnováni svým zoufalým pravdám? Nebo jde tu prostě o vrozenou čistotu a noblessu duše, která ve všem, co mohla ovládnout, chtěla a musila dostoupit nejvyššího?

Jeho osud byl trochu analogický osudu Manetovu: oba byli umělcům dlouho jen a jen odborníky v nejužším smyslu slova, paedagogy, vynálezci nové methody a nové techniky, jíž bylo se třeba od nich naučit. Jejich osobní poselství přicházelo tím do druhé řady, ustupovalo do stínu. Nikdo neměl dosti lásky, ptáti se na člověka a na osud, který se tu ukryl a přehodnotil. Učili se pouze technice — vlastní mysterium formy, velikého zákonného zření a myšlení, míjeli jako vždy: a tak vytvořila se tak zv. realistická technika dramatická, která odvodila z Ibsena několik vedlejších pouček a nudila jimi, vnucujíc je látkám, jejichž zákonnou formu nedovedla z nich osvobodit.

V několika posledních dramatech, tak v Staviteli Solnessovi, v Johnovi Gabrieli Borkmanovi, a hlavně v epilogu Když my mrtví procitneme nazvedl Ibsen sám masku — a pobořil tím mnoho ze svého umění. Allegorie vtrhuje do těchto prací, allegorie příliš úmyslná, psychologie příliš scholastická, která znemožňuje vlastní uměleckou radost a bohatou plnost.

Pobořil jimi mnoho ze svého umění. Ano — ale věřil v ně ještě? Ne, již ne. Borkman to napovídá, epilog Když my mrtví... to dopovídá: lítost, strašná lítost, že život a jeho štěstí obětoval umění, hovoří, ne: úpí, sténá z něho. Ibsen dovršuje svoji skepsi. Smysl celého života jeho bylo umění: je položil vysoko nad život, který mu dal za podnož — nyní je rozbíjí. Celý život myslil sochař Rubek jen na svoje umění, jemu obětoval štěstí, radost smyslů, ženu, která jej milovala. Umění samo miluje jen jako nástroj své nenávisti k lidem. A sejde-li se po letech se ženou, jež ho milovala, vlastně jen s jejím stínem, jest již pozdě, a čas stačí již jen na vykřiknutí lítosti. Takový jest Ibsenův epilog: kletba umění, které nás podvedlo o život.

Jiný dramatik, největší, Shakespeare, napsal také svůj epilog. Sluje Bouře. Jak docela jiný, protivný epilogu Ibsenovu! Bouře jest jedno jediné díkučinění umění, vyznání víry v jeho moc a sílu: Prospero jest člověk povznesený k božství mocí umění, mocí vědění. Jím vládne duchům a živlům, strojí osudy, opravuje a šlechtí život, zmocňuje život. Tento světlý optimismus, tato víra a naděje, jak jsou nám daleky, nic neukazuje jasněji než epilog Ibsenův. Mezi epilogem jeho a epilogem Shakespearovým není jen rozdíl dvou duchů různé síly a velkosti i různého ustrojení — jest i rozdíl dvojí doby: jedné velké, která věřila a nesla, druhé malé a zoufalé, která zrazovala.

KRONIKA.

REMBRANDT A FROMENTIN.

Jubileum třístých narozenin Rembrandtových, slavené nedávno jeho vlastí i celým kulturním světem, vyneslo celou řadu příležitostných článků a studií kritických i publikací odborně vědeckých větší menší hodnoty a přimělo mnohého k obhlédnutí se po posavadní kritické literatuře rembrandtovské. Ve svém dnešním čísle otiskujeme v překladě kapitolu knihy Fromentinovy, Les maîtres d'autrefois, Rembrandtovi věnovanou. Jméno autora i knihy jest u nás skoro neznámo, a přece jest Fromentin jedním z nejdelikátnějších a nejbohatších kritiků francouzských, stavěným přímo vedle Sainte-Beuvea a Taina, a kniha jeho, Maîtres d'autrefois, jest ceněna dávno jako klassická kniha výtvarné kritiky.

Znamenitý německý historik výtvarného umění a znatel obrazový Bode, který sám věnoval léta a léta studiím života i díla Rembrandtova a jest dnes ceněn jako nejlepší snad znatel jeho, byv nedávno tázán, kterou knihu o hollandském malířství pokládá za nejlepší, odpověděl bez váhání: Fromentinovy „Maîtres d'autrefois". A pověděl i proč: Fromentin umělecky cítí jako nikdo druhý, má výtvarnou kulturu uměleckou jako nikdo druhý z těch, kdož psali o této látce.

Fromentin, sám zajímavý malíř-orientalista, měl k umění malířskému vztahy opravdu vroucí a intimní: byl duch sensitivní, duch vášnivě milující krásu a při tom bohatá intelligence, která se nespokojila svým nadšením, nýbrž hledala mu příčiny poslední, dávala mu ráda podstupovat zkoušky nejostřejšího ohně i ledu kritického. Jeho kniha Maîtres d'autrefois — letos třicet let stará — jest vlastně knihou dojmů z cest po Belgii a Nizozemích. Nechce podati historii malířství vlámského a hollandského, nemá a nechce míti ani methody, ani soustavy historické. Její hledisko jest čistě esthetické, její stanovisko čistě malířské: Fromentin hledí na obrazy jako na čistá díla umělecká, jako na projevy malířské kultury a soudí je tak. Mluví a cítí jako malíř, k němuž mluví faktura, výrazové a hmotné prostředky, technika; ví, že to zde činí vlastní uměleckou cenu obrazů a že všecko ostatní jest jen nadšené a chromé ochotničení, prázdný novinářský tlach, povídání o povídání. Ví, že tyto zdánlivě materielní stránky díla jsou stránkami v pravdě podstatnými a duchovými, poněvadž technické prostředky jsou samým zhmotněním tvůrčího ducha, nejpřímějším a nejneomylnějším jeho svědectvím. Jako umělci čisté malířské kultury, duchu čistě výtvarnému jsou mu podezřelá všecka díla, která nepracují technikou dosti čistou a otevřenou, nebo která staví si cíle mimomalířské nebo jiným způsobem snaží se uniknouti ze sféry ryze výtvarné.

Toto stanovisko jest patrno i v této studii o Rembrandtovi. Fromentin jest znepokojován nečistou často a nejasnou, obojakou a podezřelou technikou Rembrandtovou, vším černokněžnickým, magickým v prostředcích i v koncepcích jeho, vším, co jej staví na hranice vlastní výtvarné říše, kde tak silně, všemi kořeny do ní vnořen, trčí Rubens nebo tak hrdě stojí Velazquez a pevně kotví i duch daleko menší Rembrandta, ale malíř daleko čistší a harmoničtější ve své úzké oblasti, van der Meer z Delftu. Dlouho trvá, než překoná tyto pochyby. Ale buďme vděčni této skepsi — ona jest daleko cennější než laciný enthusiasmus, s nímž se Rembrandt potkává právě tak často u literátů jako s chladem u výtvarníků. Jenom touto skepsí jest možno dostoupiti pravého pochopení Rembrandtova genia, který je veskrz

jedičný, kontradikční, paradoxní, výjimečný, položený mimo logiku běžného vývoje uměleckého: všecko, co bylo možné u něho, jest nemožné jako pravidlo a každému druhému přineslo by uměleckou smrt a ztroskotání. Jak maloval Rembrandt v některých svých plátnech, nesmí malovat dnes nikdo, nechce-li se zabít — právě jako tak stavět dramata, užívat takové techniky a takového jazyka, jakých užíval Shakespeare, nesmí dnes také nikdo, pod trestem podivínské absurdnosti a nestravitelné manýry. Ale tito tvůrcové jsou velicí a jedineční přes to, neboť jejich účelem není učiti někoho malířské nebo dramatické technice — mají úkol docela jiný: býti nejstrašnějšími a nejsladšími hádankami lidské duše, nejvzdálenějšími hranicemi její síly a jejího rozpětí, podobenstvími sil světových a kosmických.

Tak pojímá také na konec Rembrandta Fromentin. Ale mohl pojetí tohoto dostoupiti, jen když se postavil na stanovisko malířské kultury, na stanovisko ryze výtvarnické jako na východisko svojí analysy. Jen pak mohl vycítit vlastní velikost, složitost, výjimečnost a paradoxnost té soustavy snů i instinktů, vášní i bolestí, jíž se říká Rembrandt a jejímž charakterem jest právě to, že přerůstá všecka kriteria čistě formová.

F. X. ŠALDA.

*

KAREL HAVLÍČEK.

Citáty a poznámky.

M. J. — Oslavné články prošly všemi časopisy, byly přednášky i přednáškové kursy, kde se jistě všichni dozvěděli, co si o jubilantovi myslit — a snad jsme také vzali při té příležitosti do ruky jeho literarní dědictví, tak tenké a těžké zároveň, jeho činnost žurnalistickou i jeho korrespondenci . . .

Pro nás, kteří jsme politiky vzdáleni, zbývá z něho zdánlivě málo: snad lítost nad tím, že ho žurnalistika odvedla literatuře, a jistě radostná pýcha z celého, křepkého člověka, jaký se kreslí v každém jeho řádku, jednoho z nejkrásnějších mužů, na které se zmohla do dnes naše raça.

Mám z Havlíčka nejkrásnější dojem athlety - zápasníka v Olympském slova smyslu: zdravý, dokonale se ovládající, odvažuje švih i energii, nečiní jediný pohyb zmateně, zbytečně nebo bezúčelně. Ne rváč, ani gladiator, jenž je jen v dobu zápasu snesitelný: Olympští měli rythmická těla, stejně krásná v zapomenutém klidu jako v napjaté akci.

Nevím v naší literatuře ani v životě o druhém stejně jasném a pružném duchu; jeho lektura omývá jako čerstvý horský pramen. Všechno myšlení jeho má jakýsi houpavý rythmus, ten jistý dokonale vyvážený pohyb, který znají šermíři a z něhož je možno kdykoli přejíti do střehu nebo do výpadu.

*

Celý Havlíček je již na cestě na Rus. Čekáním na pas zdržel se ve Lvově tak dlouho, že cestu na voze a na saních musil konati v plné zimě 1843. Líčí ji sám v dopise Zapovi:

— Posawad, když si na tu jízdu wzpomenu, jsem jaksi w nadšení. Představte si čtyry silná kola na dwau silných náprawách, a na těch náprawách přibité dwě tenká prkna, na těch prknách dwa čemodany, na jednom já, na druhém ruský oficír, před námi na kausku sena jemščik (prostý sedlák bez uniformy, postilion; ale obratnější než celý wídeňský Oberpostamtsverwaltung), k tomuto zapřažení 3 koně po rusku (pod duhou) jako draci, a máte ruskau extra počtu nazwanau „perekladnaja", protože wás na každé štací na jiná prkna přeloží. Zbytečného při tomto celém nástroji není nic kromě zwonce (který zde na Rusi zastupuje trubku a je asi takowý jako u nás při sakristyji) a čtyr na píď širokých prkének přibytých okolo toho prkna, na kterém sedíte, a sice proto, aby čemodan nepadal, nikoli wšak wám zabraňujících spadnauť jak a na kterau stranu se wám líbí. Práwě tato swoboda se mi welmi líbila: není wám nikdy dlauhá chwíle jako w německém Gesellschaftswagen, kde na wás pořád několik zíwajících hub cení zuby. Na perekladné se jedná pořád o žiwot, o nohy, o krk a jiné welmi ku zdrawí užitečné wěci, a proto máte co myslit, a není wám čas dlauhý. Jak dosednete, jemščik, obtočiw dobře opratě okolo ruky, ohlídna se k wám řekne: „děržis bárin!" hwízdne a již newidíte swěta; sehnete hlawu dolů, aby wás wítr powstawší čerstwým jetím do zadu nepřewrátil, a okolo wás na wšech stranách tak skáče bláto w rozmanitých formách, welikostech, řídkosti wšelijaké, že jsem si při tom nechtíc wzpomněl na Boha Otce, jak (podle

Rafaela*) letí w chaosu a dělá z rozličných okolo létajících kusů zemi.“

Položte vedle vylíčení jiné jízdy, cesty do Brixenu, jak ji vyprávějí Tyrolské elegie:

Trubka břeští, kola hrčí,
jedem k Jihlavi...

a mezi ty dvě vignety starého stylu a tak ironické vložíte celý život a celou tragedii.

*

Na Rusi našel Havlíček něco, o čem měl do té doby jen nejasné zdání: velikost, tuto touhu a závist každého malými domácími poměry tísněného Čecha.

— Zde je všechno kolossální, píše z Moskvy Zapovi. Zwoní-li, to nezwoní 5—10—100, ale hned 5000 zwony najednau (jako o welikonoci na wzkříšení o půl noci); jedau-li na procházku, to ne několika, ale asi 300 kočáry čtwero a šesterozpřežnými, nepočítaje stáda dwau a jednokonských kočárků, kterými se wšude jen hemží; má-li se již blyštět wěž, to ji celau pobijí zlatem; má-li se již jeti zčerstwa, to ujedau za půl hodiny tři míle; má-li být dům pro cwičení wojáků, to postawí manéž, w kterém na druhém konci stojící člowěk jest jako rukawice; má-li již být několik izwoščiků, to se jich zde w Moskwě hemží po wšech ulicích jako wrabců; místo několika kupcowských krámů a bursy, raději již w Moskwě, wystawí celé město samých krámů, tak že w nich stojíte jako w Jiříkowém widění; sám pán Bůh již učinil něco Rusům k wůli: má-li již být zima, to aby raděj nos umrzl, a má-li být teplo a prach, to aby jím již raději wšechny lidi z Moskwy wyhnal do wsi.“

Bohatší život, spousta společenských vrstev nahoru i dolů, staleté tradice různých tříd, směsice národů i plemen, všechno pomáhalo formovati člověka; a na Rusi prožil také Havlíček jednu z těch chvil velikého vytržení, které rozhodují o celém životě a kterým se tak dobře říká křest ohněm: je to ona chvíle, kterou popisuje v závěrku prvního Obrazu z Rus, když skončila velkonoční slavnost přáním diakona i biskupů všemu lidu: A všem vám pravoslavnému národu ruskému! mnogaja léta!

— Já však jsem již mezi sloupy chrámovými neměl žádného stání, vším, co jsem slyšel a viděl, pobouřily se myšlenky mé, touha po samotě, abych myšlenky své zažíti mohl, hnala mne před chrám na prostoru Kremelskou, a tam jsem hned obrátil zrak na západ ke vzdálené drahé otčině české. Církve a paláce Kremelské stály v cestě očím prahnoucím po západě. Podivným, dětinským nápadem puzen vyběhl jsem na vysokou věž Ivana Velikého, jako bych odtamtud přes nesmírné roviny ruské a polské chtěl dohlídnouti milých hradův Pražských. V duchu jsem je arci viděl před sebou, očima však toliko zamodralou rovnou dálku. Tu mi tanulo poslední přání biskupů na mysli, a hned nesl vítr do sněžné dálky přání mé: Všem vám pravým věrným Čechům! mnogaja léta!“

*

Po všem tom vrací se do Čech zpátky. Do Prahy se jistě podívám, píše Zapovi, wyslyším nowé wlastenecké klepy, kolik se zas naučilo holek český prawopis, kolik studentů počíná dělat werše atd. atd., totiž zkrátka jak se rojí wlastenci.“

Přirozeně přišel ke slovu nejprve kritik a polemik. Havlíček si byl snad první u nás vědom, že každá dobrá kritika je kus positivní práce. Hleděl si připravit půdu theoretickým výkladem (kapitola o kritice), a ovšem přešel hned v praxi. Kritika „Posledního Čecha“ je známa, i celá polemika Tylovská, méně kritika S. Kappera, kritiky divadelní (s mottem: „A vy jste z něho učinili peleš lotrovskou“) a některé drobnější články z „České včely“. Jak se v něm vzpírala každá žilka proti té falešné sentimentalitě a ubohosti, které tituloval Tyl eufemisticky „outlinkou literaturou“! Čtěte „Milencův hrob“, vzdychavé vzlykání nad hrobem dvou vrabců ve stylu současných erotiků — a Havlíčkův rozhořčený dodatek: „Divíš se, necitelný čtenáři, kterak jest možná takovým lidským způsobem vypravovat o vrabčí lásce? Neodsuzuj mne! mnoho jsem vytrpěl čta vaše zamilované povídačky, než mi napadla myšlenka porovnati lásku větší části vašich románových a novelních párků s láskou vrabčí. A ejhle! rozdílu velikého nenalézám. Hledal jsem ve vašich pověstech lidi, statečné lidi v plném rozkvětu lidskosti, v lásce, a nalezl jsem nejvíce vrabce, bídné vrabce s komisní, ošumělou láskou...“ — i hrst aforismů pod záhlavím: Takto praví jistý neznamenitý mudrc, satyrické a vtipné nápady, jakoby prosaické náčrtky

*) Má býti ovšem Michelangela.

k epigramům, do nichž zabloudilo několik hlubokých vět: „Kdo jest úplně pánem nad sebou, nedokazuje tím, že jest velkým pánem, nýbrž že má malé panství — pravil onen neznamenitý mudrc, ale mnozí neporozuměli slovům jeho . . .“

*

Od kritiky „Posledního Čecha“ z roku 1845 až po článek „Konec“, kterým si Havlíček r. 1852 zakázal „Slovana“, je veřejná činnost Havlíčkova převahou politická, a také jen politik ozývá se, hlavně po přerušení dopisování se sl. Fany W., v jeho korespondenci soukromé. Je zřejmo, že měl tu nejvíce příležitosti, osvědčiti svůj vrozený talent polemický.

(Již r. 1844 nabízí se dosti naivně z Moskvy Zapovi: „Nemáte-li ale chuť do té nowé pračky (s Maciejowskim), přepusťte to mně, já mu to wšechno obšírně wyložím; neboť mám obzwláštní zalíbení w polemice a bude ze mne časem dobrá metla boží.“)

Dnes, čteme-li jeho polemiky politické s vládními novinami všeho druhu nebo s Vídeňským Denníkem, je nám předmět vzdálený a často lhostejný, a všechen zájem soustřeďuje se na stránce technické nebo lépe umělecké: krásná podívaná na břitkého a parátního šermíře. Ale výše cením některá místa, kde Havlíček vyprovokován promluvil několik slov pro domo: nikdy se neozvala česky řeč mužnější, opravdovější a sebevědomější, neboť nikdy za ní nestál celejší člověk, jeden z těch, které charakterisuje Chelčický: nedětinský člověk, ale muž silný u velikých věcech, jenž mnoho má, mnoho nese a mnohé věci sebou zapečetí konečně.“

Jen člověk, který měl právo říci o sobě v Tyrolských elegiích hrdě: „Pak s pochodní jít . . .“, mohl mluviti beze stínu neoprávnění takovým tonem se svými odpůrci.

Dva doklady: první z odpovědi hrab. Wurmbrandtovi, který vystoupil ostrým Zaslánem proti Havlíčkově článku o České šlechtě. Havlíček odbývá věc stručně: hrabě Wurmbrand nevyhovuje jeho definici českého šlechtice (a) člověka majetného, b) který si získal zásluhy o vlast) a nemá tedy práva mluvit za českou šlechtu – a končí: „Jestli tedy již nyní nepřestávám ve své odpovědi, děje se to jen proto, že to co následovati bude, mluvím jen k panu hraběti z Wurmbrandů, nikoli však k českému šlechtici (podle mé definice).

Pan hrabě Wurmbrand mluví o mé osobě ve svém článku s největším opovržením — na to jest moje odpověď velmi krátká, ubezpečuji totiž pana hraběte též o svém nejsvrchovanějším opovržení k jeho osobě — podle ústavy jsme sobě s panem hrabětem zcela rovni, pročež platí moje opovržení dle práva zrovna tolik co opovržení pana hraběte; čí opovržení ale platí více v životě společenském a u národa, o tom nechme soudit jiné.“

A druhý citát z Havlíčkovy Odpovědi Janu Kollárovi:

— Pan Kollár musí míti o žurnalistech velmi středověká ponětí, když mne chce učiti, co jest fantasie, a drží nás vůbec za příliš mělké hlavy, které by snad ani nesnesly hlubších psychologických věd, pročež nepochybně mi též k poučení podává některá elementa archaeologie. Co se však dobrotivého, ale trochu samolibého přání p. K. týče, abych já měl více fantasie a „poznesl se z častého bláta nízkosti ku vznešenějším obratům i výrazům,“ chtěl mi nepochybně p. K. tímto ihned také dát příklad jednoho z těchto vznešenějších „i obratův i výrazův“, musím ale rovněž tak hrdě podotknouti, že v redakci Slovana, ačkoliv se tam píše jenom próza, vždy ještě tolik fantasie a vznešenosti se mezi ostřížky vymítá, co jich nalézáme rýmovaných v posledních zpěvích Slávy Dcery . . .

. . . Trochu nemístné jest, když p. Kollár v celém článku svém ke mně mluví jako učitel k dítěti: jsemť sice ovšem mladší než p. Kollár, ale proto přece jsem již v tom mužském věku a v těch okolnostech veřejné a známé činnosti, kde jsme odrostli všelikému kantorování a kde muž vedle muže stojí v řadě jako rovnoprávněný. Zkušenost se dle mého mínění nedosvědčuje z matriky, a rád bych věděl, čeho bych ze zkušeností p. Kollárových také byl nezkusil? Narodil jsem se, učil jsem se, prošel jsem trochu světa, sepsal jsem množství spisů, o některých pravili lidé, že stojí za něco, o mnohých pravím já sám, že nestojí za mnoho, byl jsem pronásledován víc než p. Kollár, a jestli jsem nebyl pastorem, potýkám se za to již mnoho let s celým světem, a jestli nerozumím bůžkům retránským, kouřím za to nesmírně silný turecký tabák, a divím se, kterak muž jak p. K., spisovatel Slávy Dcery, Slovák, v nynější důležité a rozhodné době tolik „otií“ má, aby mohl

přehlížeti tyto Střelické skřítky a hospodáříčky. Mně alespoň jest nyní jeden živý a čiperný Slovanský hošík, z kterého něco může být, milejší a důležitější, než všechny staroslovanské bůžky, co se jich kde vykopalo a vykopá, ulilo a ještě ulije.

Jen jednu zkušenost p. Kollárovu nemám, totiž jak by vypadaly moje články v Reichszeitungu aneb Vídenském Denníku, kdybych byl dříve sepsal Slávy Dceru: jestli ale to jest ta jediná zkušenost, kterou jen ve stáří nabýti lze, prosím Boha, abych se velkého stáří nedočkal!"

*

A ještě jednu anekdotu závěrem. Když po pádu „Slovana" stál Havlíček před porotou Kutnohorskou, čekaly davy lidu pozdě do noci na prohlášení rozsudku, a v hostinci „u havíře", kam osvobozený Havlíček odešel, panovala pravá tlačenice. V tom uprostřed nejradostnějšího šumotu zaskučí ušlápnutý pes a hned na to vzkřikne bolestně člověk. Co se přihodilo? Havlíčkův „džok", nemoha se prodrati ke svému pánu, kousl překážejícího mu rolníka do nohy. „Či je to pes?" ptají se nejbližší. „Havlíčkův!" odpovídá kdosi. „Havlíčkův?" zvolá raněný venkovan: „Když jsi Havlíčkův, kousej dál!"—

VÝSTAVY.

FANTIN-LATOUR.

V květnu a červnu byla otevřena v Paříži v paláci Ecole de Beaux-arts pod státním protektorátem posmrtná souborná výstava Fantin-Latourova, mistra přede dvěma roky náhle zemřevšího ve svém venkovském domečku v Buré v stáří šedesáti osmi let. Z veřejných musei i sbírek soukromých, z Paříže i provincie, z Německa, Anglie i Ameriky sešlo se skoro celé dílo zemřelého — oleje, kresby, litografie, pastelly — celkem přes třistašedesát čísel, a poskytla se tak vzácná příležitost k revisi soudů starých nebo k utvoření si soudu nového.

Fantin-Latour prošel touto posmrtnou a rozhodnou zkouškou čist a více: vyrostl jí nad mnohé očekávání. Objevil se opravdovým a celým umělcem, diskretním, hlubokým a cudným tvůrčím duchem, který, třebas stál skoro po celý život ve stínu, znamená a váží mnoho v historii moderní malby francouzské, znamená zejména mnoho pro vývoj dnešního mladého umění: jest vedle Whistlera jedním z iniciatorů všeho, co vzniká po impressionismu a reaguje proti němu tím, že bere v počet vedle zraku i jiné psychické kvality, kvality citu a snu, náladové intimity a melancholické noblessy.

Veliká umělecká kultura, krásná kázeň, dobrovolné sebeomezení mluví nejprve jasně a určitě z jeho díla: blýskavý effekt, planá virtuosita, lesklá prázdnota jsou mu čímsi naprosto cizím a odporným. Není malířem elegance nebo duchaplného vtipu, ani výbušným temperamentem — maluje con sordina, přitlumeně, s jakousi duševní bázní i cudností, která tvoří tak vzácnou atmosferu kolem jeho prací. Jeho dílo jest plno ušlechtilého klidu, plno věcné noblessy, vnitřní samozřejmé distinkce, neupozorňující ničím na sebe, nevnucující se ničím.

S Whistlerem, přítelem svým, jemuž byl v lečems předchůdcem a ukazatelem cesty, tvoří mlčelivou secessi z impressionismu: kde impressionismus vede si útočně a stará se o plné prudké světlo otevřené krajiny — uzavírá se Fantin-Latour mezi čtyři stěny, hledá kouzlo stínu, intimitu psychické atmosfery, hudební a básnickou melancholii, ovzduší snu a myšlenky. Odtud vysoká cena zvláště jeho portrétů, zcela sestředěných, skoro bez gest, vegetativně vnořených do svého snu, obklopených zvláštním ovzduším vnitřního života nebo utrpení. Jako Carrière, který šel ovšem ještě dále v psychismu a dostoupil jedinečné velikosti v mysteriu lidského výrazu, maluje Fantin-Latour jen osoby sobě nejbližší, které cítí a proniká s velikou psychologickou jistotou a jichž osobní atmosferu a kouzlo i výborně zná, i dovede pietně šetřiti: svoje sestry, svoji ženu, svoje příbuzné, druhy svých snah uměleckých. Nezapomenutelna jest řada portrétů žen jemu takto blízkých, vesměs při meditativních zaměstnáních, jako liseuses a brodeuses, čtoucí nebo vyšívající, docela vnořené do prostoty klidu a zamyšlení, tichého a zbožného sebrání mysli. Náleží sem dále dlouhá řada autoportrétů, z nichž několik jest na vrcholu jeho díla a jež všecky svědčí vedle velké kultury výtvarné i o podivném daru psychologické jasnovidnosti. Při jeho proslulých portrétech skupinných, tak při známé Coin de table a méně známých L'hommage à Delacroix, Un atelier à Batignolles a Autour du piano, zvláštní kult velkosti, cosi historicky přísného a zdrželivého, nahražuje plynulost a soulad komposice: jsou to historické dokumenty, chtěná malba představitelů a služebníků Myšlenky.

Fantin-Latour byl člověk s hudební duší, ne proto, že byl nadšeným ctitelem Wagnerovým a narážky z jeho oper přebásnil v plastický jazyk, nýbrž v tom, jak cítí barvu a jak zaplňuje prostor, jakou atmosferou, harmonickou a zvučící, oblévá některé svoje figury: musíš stále myslit

na zvučící stříbro, na jeho chlad i cudnost. Fantin-Latour jest blouznivá duše zkrocená velikou kulturní kázní: vnuk Watteauův a pravnuk Rembrandtův, prošlý kultem přísné linie Ingresovy. Jeho chlad, jeho distinkce jest jen rovnomocninou a maskou čehosi, čemu se ve sféře srdce říká něha a ve sféře obraznosti blouznivost. Ve svých komposicích mythologických a hudebních obětuje na tomto oltáři.

Fantin-Latour byl jedním z největších litografů — ano někdy neváhal bych postaviti výše tyto litografie než některé stejné nebo blízké sujety v oleji. V oleji omezuje se někdy příliš, kdežto litografii vytěžuje zcela a úplně. Jeho barva, která žije ve stínu a pracuje kontrastem temna a svitu, ústila sem, myslím, zcela přirozeně. Fantinova litografie jest tvorba ku podivu celá a soběstačná: Fantin neopisuje jí ani svoji barvu, ani svoji kresbu, tvoří ji organicky a ryze malířsky, bělí papíru, světlostí i bohatou temností mas obdivuhodně zváženou a ryze malířsky promyšlenou a procítěnou. Čemu se v jeho romantických barevných komposicích olejových nedostalo dost harmonického a dost lehkého a jednotného media, té konečné snové lehkosti a přesvědčivosti, to zde jich dochází: jest to nyní i zhuštěnější, i vášnivě pohnutější a při tom i malířštější než to bylo v mediu olejovém.

Fantin-Latour jest také jedním z největších malířů květin a ovoce. Jeho zátiší mají celou solidnost analogických prací hollandských a určité plus, které jest právě větší sensitivita a hlubší differenciace zření. Ve výstavě jest několik kusů, které nezadají v ničem analogickým dílům Manetovým nebo Monetovým, požívajícím dnes právem pověsti klassické.

F. X. ŠALDA.

*

JARNÍ SALONY PAŘÍŽSKÉ.

Paříž má dnes dva oficielní salony v jedné budově: kdysi odděleny od sebe mílemi v názoru a snaze, jsou nyní od sebe opravdu odděleny jen hedvábnou šňůrou — někdejší soupeři, Salon des artistes français, a secesse z něho, Salon de la Societé nationale, žijí pokojně vedle sebe pod jednou střechou. Není mezi nimi valného rozdílu: někdejší Salon ze Champ de Mars žije ze starých sympatií, ale dožije z nich brzy asi, a starý Salon oficielní žije nepřímo z očividného úpadku svého mladšího protivníka. Těžko říci, který způsob živoření jest žalnější...

Příkré, ale pravdivé slovo Huysmansovo, někdejšího velikého a zápasného kritika výtvarného, o hnusné promiskuitě toho, čemu se přezdívá moderní umění, o obchodní prostituci, stálo mně před zrakem při procházce těmito přeplněnými sály a psalo se šarlatovým písmem na znesvěcené stěny Všecko tu křičí, překřikuje se, lomozí, hledí strhnout a opít — všecko vypočteno jen na chvilkové rozčilení, umělý a chvilkový bengál — nikde skoro umění, které touží po tom, aby bylo zbožně a dlouho a s radostí procíťováno, promýšleno o samotě. Počítá se vyloženě a beze studu, se samozřejmou cynickou naivností, s otupělým okem a uspanou duší a karikuje se proto soustavně — jednou do smyslnosti a brutality, podruhé do chicu a elegance, po třetí do nervosy a absintu, po čtvrté do sentimentality, po páté do vojáckého patriotismu — pokaždé do nejlacinějšího dráždidla. Karikuje se skoro vždycky nechtíc, samou duševní perspektivou, z níž se maluje a pro niž se maluje... Každý skoro umí tu malovat v mechanickém smyslu slova, a každý skoro zneužívá toho do brutality — to jest nejtrapnější poznání, které se tu brzy utvrdí v každém, kdo je přesvědčen, že viděti není akt materialný, nýbrž psychický.

Jsou tu malíři, o nichž se nedá esteticky naprosto nic říci, poněvadž se úmyslně staví mimo estetickou sféru, mimo estetická kriteria. Tak ku př. Rochegrosse, tak ku příkladu Gervex nebo Carolus Duran — ti všichni chtějí jen upozornit, polehtat, podráždit, překvapit.

Jsou tu ovšem také výjimky: na tento trh zabloudí každoročně několik umělců a řada alespoň malířů, kteří mají umělecké aspirace a kvality a dají se kritisovati, vyzývají ke kritice.

Všimnu si z nich několika, jistě jen malého zlomku z těch, kteří by toto zasloužili, neboť jest již smutnou výsadou těchto několikatisícových výstav, že zabíjejí vnímavost a odívají bezděky mysl korou lhostejnosti, jedinou záchranou od útočící strakatiny a banality.

— — — — — — — — — — — — — — —

„Societé nationale“ má svůj clou v jednom pokoji, kam jest snesena posmrtná výstavka Eugena Carrièra, v celku, tuším, o pětatřiceti číslech. Již proto stojí za návštěvu a ne jedinou, nýbrž několikerou. Jest mně těžko, pověděti v několika větách veliký sváteční dojem z díla tohoto neobyčejného člověka, básníka, myslitele i malíře, bytosti i složité, i úžasně celé a prosté. Jeho říše není snad široká, ale za to hluboká do podsvětnosti: jsme zde u základů lidské bytosti, u elementů, u podstatných a mateřských živlů, kde všecko těsněji souvisí a nepřetržitěji, celeji se rozvíjí než v klamech děravé barevnosti povrchové. Jsme zde u stavu, kde se tká jednotná látka lásky, síly i něhy, kde smysly mají samy sebou posvěcení psychické a až náboženské,

kde jsou nejvěrnějšími dělníky lidského Osudu: nejprostší akty života mají tu velikou obřadnost mystiky a nejtajemnějších obětí. Mistr současně přísný i sladký, byl malířem bolesti i něhy lidské slitých v jedinou žízeň vášnivého gesta, a víc než malířem: sochařem, jenž je cítil jako samu hmotnou látku života a hnětl je modelací, která má cosi pratypického, přísného, zákonného a mohutného jako položené základy světa. Přinesl svůj vlastní tvárný čin: ryze osobní a nové pojetí výrazových forem. Není nic měkkého, nic slabošského v jeho díle: napjetí, které napíná a váže jeho osoby, jest vášnivé, někdy až karikaturně velké: jsou to malované víry a bouře citů. Málokdy pokryl se básník a myslitel s umělcem tak cele jako zde: málokdo v moderní době vyjádřil se celý tak čistě a plně, tak beze zlomků medlem ryze tvárným a plastickým. Poeta, myslitel, ano, a ve velmi vysoké potenci — ale i poeta i myslitel zužitý a obrácený cele jen k napojení a sesílení kořenů umělcových: to jest cudná ta sladkost, poslední harmonie, kterou zde vyciťuju a jež si mne podmaňuje. — — — —

V sále před tím Besnardův rodinný portrét v přírodě kokettuje s Angličany z XVIII. století, jež by rád přeložil do modernější a světlejší noty — ale nezápasí s nimi vážně a opravdově: nesnesl by ku příkladu soupeřství Gainsboroughova ani na minutu. Nedaleko odtud Jacques E. Blanche: i když se mně zdával problematickým a málo jadrným malířem, zůstával alespoň v mojí představě člověkem vkusu; nyní, kdy jsem viděl jeho banální ženský akt na pruhované pohovce, musím i o tom pochybovat. Lucien Simon má svoje kvality, ale nevidím jej na postupu, a Cottetův pokus o obrození se zdá se mně spíš chvilkově zajímavý a pikantní než plodný. Gaston La Touche vyvětrává vůčihledě: smyslnost jeho začíná býti někde již i anekdotová. V dost podobném položení zdá se mně býti i Caro-Dellvaille: passiva převyšují aktiva. Těžištěm starého salonu des Artistes jsou tentokrát zajímavé dekorace Henriho Martina, zajímavé přes to, že nedostupují chvály, kterou je vyzdvihl v „Revue bleue" Mauclair. Martin je očividně z nižší, méně plné a rytmické sféry než Puvis de Chavannes, jehož jméno bylo při této příležitosti kýmsi vzato nadarmo. Cítil jsem neustále, jak citovost jeho jest obmezena a nestačí dáti bohatého rytmického těla jeho visi, trochu příliš apriorní a akademicky dobré vůle. Velmi zajímavé výrazové prostředky bývají u něho někdy zrazovány nedostatkem vnitřní něhy a psychickou ne prostotou, nýbrž spíše chudobou. Přes to některá pole drží se na vrcholu toho, co podává salon.

Mlle Dufau také nedrží rovnováhu svý pracemi svojí značné pověsti; její dekorace pro dům Rostandův jsou celkem konvenčnější a tápavější, než jsem čekal.

René Ménarda dvě antické krajiny, určené pro Sorbonnu, blíží se opravdové velkosti a noblesse stylové. Z mladých a nejmladších zasluhují čestné zmínky rozkošný poeta-dekoratér Maurice Denis, vracející se svým uměním k čistým pramenům nerozdvojené minulosti, a malíř krásné rasy Charles Guérin: to jest malováno ne hmotou barvy, ale magnetismem nervové rozkoše.

Mezi sochaři několik jmen jest hodno pozdravu nebo zmínky. Tak Rodin, který vystavuje bustu chemika Berthelota: umění, jehož klid jest jen zkrocenou silou. Dejeanovy sošky mají gracii nikterak planou a zvětralou. A Bourdelle je vždycky zajímavý a nebanální, i když neumí ještě plně vyvážit bouři svých nervů a svého srdce v uměleckou harmonii.

F. X. Š.

*

V galerii Durand-Ruelově vystavoval v červnu soubor svých děl známý švédský malíř Anders Zorn s patrným úspěchem. Dílo Zornovo representovalo se tu ve velmi příznivém světle jako dílo člověka, který ovládá neomylně všecky prostředky a zbraně svého talentu, někdy spíše prudkého a útočného, než opravdu hlubokého a silného. Zorn jest robustní talent, který ví, co chce, a bez rozpaků a pochyb, ale i bez duševní cudnosti dosahuje toho, co chce, přímým, někdy i příkrým útokem. Výrazové prostředky nemají pro něho tajemství: ať jest to olej, ať aquarella, ať pastel, ať lept, všecko ovládá se suverenitou velkého virtuosa, ze všeho, alespoň materielně, vykořisťuje plný široký účin. Zorn dosahuje i tam, kde selhal útok nejednomu modernímu mistrovi před ním — škoda jen, že vítězství Zornovo jest vždycky spíše hmotného rázu, jako podařený tour de force, a podruhé, že nedá se myslit často bez předchůdců, které snad překonává, ale jichž přece dříve zužívá: vlastní tvůrčí duchová síla Zornova, teplo jeho duchové atmosféry, není právě veliké. Zvláštní robustní smyslnost dýše z celého díla Zornova, ať maluje plavé animální krasavice, nebo šťavnaté, vodou bohaté krajiny nebo ať neomylně vytěžuje světelné problémy interieurové nebo konečně interpretuje štětcem nebo leptem hlavy herecké, učenecké nebo básnické: vždy a všude jde mu skoro výlučně o animálně smyslnou nebo povrchově pitoreskní a plastickou stranu věci — o jevovou

objektivitu, která není znepokojena žádným duševním nebo citovým, podpovrchovým životem. Kde se pokouší o psychickou intimitu nebo o sféru intellektu nebo myšlenky, nebo i jen rozechvěnějšího citového a nervového života, tam všude se ztroskotává. Zde jest mez jeho talentu, spíše robustního než silného ve vlastním tvůrčím smyslu slova. Několik vystavených drobných plastik bylo spíš kuriosních než vnitřně nutných a zákonných. F. X. Š.

*

U Bernheima mladšího v Rue Richepanse vystavoval souborně v květnu Vuillard, mladý umělec velmi krásných kvalit. Vuillard udivuje nejprve espritem a noblessou svého koloritu a pak teprve okouzluje hlubším intimním kouzlem, které se skrývá netušeno pod ním. Kdo navštívil před půlčtvrtým rokem výstavu Impressionistů ve vídeňské Secessi, pamatuje se jistě na jeho interieury, jež si zastavily na dlouho člověka bohatstvím malířských emocí, které věděly sdělit. Byl to nevyrovnatelný malíř moderního pokoje, zvláštní atmosféry zabydlenosti, který dovedl vycítit život věcí a jejich řeč sotva postižitelnou a dokonce již ne přenosnou do literárního jazyka. Nyní umění jeho, tehdy ještě více napovídavé, jako by sílilo a šlo za větším výrazem. Jsou tu interieury zaplněné velikým uměním prostorným, složitě a rafinovaně myšlené, které žádají myšlenkovou práci i od diváka a upomínají na analogickou strunu v díle Degasově. Jenže kde Degas jest monumentální, přísný a příkrý až do drsnosti, jest Vuillard lyričtější, měkčí, stále náladě obětující. Jeho mosaiková technika jakoby šla stále ještě za teplými detaily, které okouzlují a poutají jako šťastné nálezy.

Dále jest zde několik pokusů o portrét, které však, zdá se mně, nedosáhly toho, co chtěly. Člověk vypadnul tu trochu nábytkově, jest příliš složkou interieurové nálady, než aby se mu dostalo té koncentrace, které portrét ve vlastním smyslu slova žádá.

Několik velikých dekorativných panneaux — parky s chůvami a dětmi — ukazují umění Vuillardovo se strany nejšťastnější: to je naplněné rytmem a životem linie i prostoru, duchaplné a vzletné při náležité hutnosti.

Posléze několik krajin, které jsou sama essence a sám básnický charme, sama suggesce a sám pel. Z toho, co jest tu zhuštěno umění a ducha na čtverečném decimetru, mohly by žít celé kilometry maleb našich průměrných těžkopádných krajinářů, kteří přírodu spíše spásají, než malují. F. X. Š.

*

V galerii Bernheim jeune v rue Richepanse velmi zajímavá výstava Chamaillarda, věrného žáka Gauguinova, silného, prostého, pravdivého krajináře Bretagne, který se učil svojí estetice i technice u mistra v Pont-Aventu. Jeho naivně bohatá paleta polévá jakousi slavnostní velikostí i nejprostší krajinu založenou na zjednodušujícím zření, na architektonice pevné linie. Vedle motivů bretognských vystavuje i obrazy z Touraine a z Pyrenejí. — V galerii Vollardově výstava ruského malíře v Paříži žijícího, Tarchova ukázala tento krásný, výbojný talent ryze malířského nervu na postupu.

V Havru učiněn byl významný a šťastný pokus umělecké decentralisace. Skupina umělců, k níž náleží m. j. Bonnard, Cross, Denis, Girieud, Guérin, Guillaumin, Jourdain, Manguin, Matisse, Gaston Prunier, Vuillard a Signac, uspořádala v radnici významnou výstavu, k níž přispěli i Monet, Redon a Renoir, a jež se setkala s pěkným úspěchem.

V galerii Weillově vystavovalo v poslední době několik mladých talentů s velmi pěkným zdarem; jsou to zvláště Dufrénoy a Girieud, pak Bouche a Emile Roustan.

V galerii Druetově stojí za zaznamenání výstava Eugena Bocha, který se nese za velikorysou dekorativností, za harmonickými komposicemi velikých přírodních dojmů; jeho linie, třebas čerpaná z přírody, píše i hluboký vnitřní vztah autorův k sujetu; malíř dovede vložiti do ní něco ze svého intensivního vnitřního života, ze svojí opravdové melancholie.

*

Obvyklá výroční výstava Německého uměleckého svazu (spojených německých Secessí), tentokráte do Výmaru položená, nepřesahuje v celku slušné průměrné úrovně, ano někdy jí ani nedosahuje. Němci stále ještě provádějí lecjaké sentimentálně naivní žonglérství, jen aby se vyhnuli tvrdému oříšku: silné a celé malbě, která platí sama sebou a nese v sobě samé důvod svého bytí. Různé kokettování archaisticko-lyrické má přenést přes unum neccessarium — tak u Vogelera, tak u Oskara Zwintschera z Drážďan, tak u jiných. Úroveň výstavy nesou starší malíři více méně hotoví, tak Trübner, tak Ludwig von Hofmann (jemný obraz koupajících se hochů), tak Zügel (dobrý animalista), tak Max Liebermann (s novým velmi šťastným

řeznickým krámem — malbou plnou vervy). Doře Hitzové podařil se tentokrát velmi šťastný kus: portrét pí. Hauptmannové — cele vyplněné plátno, bez zlomků a mrtvých míst. Louis Corinth stále má víc bravury než vlastní síly; Breyer a Hummel učí se ovládat svoji nevelkou sféru stále pevněji; hrabě Leopold Kalckreuth jest poctivý až do těžkopádnosti — vůbec jest tato poctivost problematickou ctností mnohých a mnohých a ne jen v Německu. Pankok podává některé starší práce, v nichž stojí pod vlivem Leiblovým. Amandus Faure obětuje velmi výlučně Lucienu Simonovi. Hans Olde má dva dámské portréty těžké v přednesu a chudé kouzlem, Saša Schneider dvojí drzou a prázdnou banálnost. Na této výstavě dostali se ke slovu více než jinde mladí: staré celebrity byly okkupovány Londýnem, Mnichovem, Berlínem. Velikých celých talentů mezi nimi posud není, za to sem tam někdo, kdo slibuje a na půl plní. Theodor Brockhuysen stojí pod hvězdou van Goghovou – a ne ke svojí škodě. Max Beckmann v mladých mužích na mořském břehu má touhu po rytmické monumentalitě, která se může již opřít o velmi silné malířské umění. Celkem shoduje se všecka lepší německá kritika v tom, co první snad vycítili a pověděli Meier-Graefe a Karl Scheffler: německé malbě schází stále ještě vlastní umělecká potence: zřídka kdy jde se nad počestnou výrobu a rozšafnou pracovitost. Karel Scheffler mluvil kdysi o „selské malbě, která vzniká a zaniká bez přízně Mus". Dnes Muther soudí stejně a píše jen novou variantu k soudu Schefflerovu:

„Výmarská výstava čpí silně kompromissem. Kdybych byl tázán jako amateur po svém mínění, musil bych říci, že jest zde jen velmi málo zajímavých děl. V čem to jen vězí, že německé umění často bývá tak zoufale nudné? Zajisté ne v umělcích. Spíše v čemsi jiném, co jest — právě německé. Jako naše noviny bývají plny rozšafně psaných, ale bezpointových feuilletonů, tak naše výstavy plní se rozšafně malovanými, ale bezduchými obrazy. Nejčastěji chybí našim malířům esprit štětce, který se vznáší nad věcmi. Synthesa, kondensace motivu, svedení v podstatné se jim nedaří. Dostanou se zřídka nad prosaickou tíhu, nad solidní podání skutečnosti ve smyslu banálního naturalismu. Jediná kresba Guysova nebo Daumierova stojí mně z tohoto důvodu — jako výtažek kvintessence – výš než sedm osmin obrazů ve Výmaru spojených."

*

Mezinárodní umělecká výstava Mnichovské „Secesse" 1906 potvrzuje mně jen znova, co cítím již dávno: že cíle, které si položili příliš blízko příliš obratní, jsou naplněny a že teprve nyní cítí se náležitě jich malost a roste jistota, že by bylo bývalo lépe, kdyby nebyly nikdy ani kladeny. Postavíš-li se na stanovisko technické zručnosti a hotovosti, má snad výstava slušnou úroveň – ale co jest tím získáno? Nic než poznání, že technika smí býti jen podmínkou a předpokladem (nevyhnutelným, ovšem) — kde jest více, znamená pak málo, zoufale málo, hotové nic. Mnichované malují dnes většinou dobře s jakousi hotovostí a soběstačností — a při tom nebo proto málo charakterně, málo umělecky, málo tvořivě, levně a pohodlně. Bravura má nahradit sílu a zatím nedovede než oklamati velmi nevědomé. Lidé rozhánějí se k širokým útokům a — odkrývají jen nedostatek a chudobu hlubších potencí i tvárných i duševních. Lidé, které by mohla zachránit jen dlouhá a tuhá kázeň, řád, vydávají se předčasně s nedbale geniálnickou sebedůvěrou do posic, odkud jsou smeteni prvním nárazem. A při tom tolik a tak zbytečného chytráctví, tolik laciných atelierových vtipů a vtipečků, tolik umělého parfumu, kde schází vlastní atmosféra, která vyzařuje z díla, nese je, přesvědčuje sama sebou o něm do samozřejmosti!

Z cizinců, kteří měli výstavě dodat aplombu, mnozí poslali opravdu jen svoje jméno – díla nechali doma. Tak bezmála Besnard, který vystavuje cosi, co se snad leskne — méně svítí a docela nic nehřeje. Tak úplně J. E. Blanche a A. de la Gandara, kteří bez zvláštní námahy dovedou se rozředit do absolutní bezchutnosti a nevýživnosti. Cottet poslal dvě města, dva pitoreskní sujety, méně plnokrevné obrazy. Gérarda Jacobsa mraky nad vodami mají vzlet a sílu při solidnosti právě hollandské. Před Laverym cítím, co vždycky: že vkus není prvořadou a vlastní ctností uměleckou, že jest jí síla a pathos. Z řady Angličanů má několik svoje kouzlo, svoji notu: tak Priestman, tak Withers; nejsou to studně, jen studánky, a nenapojí celých generací — ne, jistě ne, ale jsou svěží a nepretendují víc, než nač stačí. O několik sfér výš jest ovšem Carrière: nepretenduje nic a dává všecko. Poslal sem (nebo spíše: poslala sem jeho rodina) jen drobty z jeho zázračného kvasu — a při tom celá díla umělecká, celejší než největší a nejpretenciosnější mašinerie jiných, kteří k vyjádření své vnitřní chudoby potřebují neslýchané režie hmoty i cílů. Strůjče opravdového mystického kvasu: nad nejmenším tvým odpadkem vlá ještě posvěcení celkové a žije v něm svátečnost celého hodu!

O Němcích hovoří se mi těžko: nejsnesitelnější jsou mně ještě Berlíňané, jsou alespoň prosti toho umělého laciného atelierového divadelnictví,

kterým se polepují Mnichované, zkažení, tuším, do nevyléčení pseudoklassickou a pseudoathénskou fraškou, kterou hráli pod svými maecenášskými potentáty. „Mnichovská renaissance“ nevyplácí se nikomu, kdo ji načpěl. A „moderní“, zdá se mně, neprovedli tu nic, než že novou lží přelepili starou. Tu je Berlín ve výhodě: tam běhají polonazí — ale ve vlastní kůži. Každým způsobem jest to lepší než nadýmat se ve vypůjčeném divadelním plášti.

Jaké pretenciósní banality dovedou vítězit v Mnichově, ukazuje Stuck: ten pán pracuje ve velkém a s rozmyslností moderního obchodního barona: zužitkovává několikrát každé svojí „idee“, překládá ji do rozličných formátů a versí, vytěžuje ji zcela racionelně jako majetník dolů svoji šachtu. S ryze obchodní čipernosti a zběžnou bravurou vede si Leo Samberger: vyrábí ve velkém studenou cestou t. zvané interessantní hlavy starých pánů, různých hof- a baurátů, více méně zamračených s větší menší dávkou vlnitých vousů. Kellerovy moderní dámy vydražďují v slušném člověku všecky atavistické pudy. Angelo Jank, který býval snad z lepších, jest jen maloměstská paralella k opravdu velkoměstské a velkosvětské vervě, která není Němcům dána. Kalckreuthova „Stodola“ není věru žádný malířský zázrak, ale zastavíš se vděčně a zotavuješ se z tolikeré — jak to říci? není jiného slova — necudnosti.

Slušní lidé, ano jsou i mezi Němci, dokonce i mezi Mnichovany. Tak si mě zastavila velmi diskretní, čistě malířská práce Hummelova: malé děvčátko ve fauteuilu, šedá v zelené. Hummel má malířsky co říci a řekne to kultivovaným jazykem — měj svůj dík! Nisslova zátiší kostelní, gotické dřevořezby, mají svoje kouzlo, pravda, ne právě bohaté. Dá se bez utrpení vidět nejedna práce Levierova, Hübnerova, Hegenbarthova a j. — ale jest to dost? Stačí to?

Oddělení plastické jest snad ještě slabší: mnoho rádo-by, mnoho intencí, málo vnitřního rythmu a vlastního tvárného tepla. George Minneovo tiché a cudné umění mluví zde řečí jaksi bázlivější a přitlumenější než jindy. V distanci za ním Trubeckoj jakoby ztratil něco ze svojí nervnosti, kterou mně bývaly milé některé (ne všecky) jeho drobné práce, a jakoby to byla sama rozkoš a sama chuť chvíle. F. X. Š.

LITERATURA.

R. HAMANN: REMBRANDT'S RADIERUNGEN. 350 stran se 137 vyobrazeními a 2 světlotiskovými tabulemi. Nákladem Bruna Cassirera v Berlíně.

Kniha, která jest s to uvésti velmi dobře do hlubšího poznání nejen leptů Rembrandtových — této nejvlastnější jeho říše, jejímž je i zakladatelem i dovršitelem, v níž se podává nejceleji v tajemné trojici výtvarníka, básníka i myslitele — ale i celého jeho lidského i uměleckého rozvoje, jeho lidské tragiky a umělecké velikosti. Autor opisuje nejprve celou vnější sféru Rembrandtovy leptové tvorby a přechází pak k vlastnímu rozboru elementů formových, výrazových i duševních a symbolických. Kritika jeho někde jest spíše hloubáním, ale jinde uvědomuje si správně problémy, přes něž se rádi přenášívají příliš pohodlní. Celkem: nábadná kniha, která učí, že na Rembrandta musí se dívat zrak oživený alespoň odleskem toho temného faustovského ohně, který hořel v Rembrandtovi.

*

ANDRÉ FONTAINAS: HISTOIRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE. PARIS. „MERCURE DE FRANCE“.

Mladý básník, delikátní a opravdové vlohy, napsal tu rozkošné dějiny francouzské malby v devatenáctém století, práci, která s velmi krásným věděním odborným spojuje cosi, co bývá tak řídké v moderních historických knihách: charakternou rozhodnost a opravdový kult krásy a všech jejích živých hodnot. Fontainas vyhražuje si plně právo osobnosti, právo temperamentu: bez tohoto vlastního tvůrčího kvasu není mu historie. „Dvě vysoké kvality, jež pomlouvá methoda: vášeň a strannost tvoří prvořadou ctnost kritického historika.“ Fontainas přináší do své historie živel, bez něhož není možno žádné dílo, ani historické: silné přesvědčení, ne ovšem přesvědčení bez intelligence, nýbrž podepřené velikým intellektem, a určitou a rozhodnou víru ve vývojové hodnoty. Má veliká jednotící hlediska a kniha jeho, ač prosta všeho dogmatismu, jest přece knihou soudů a knihou dramatické komposice, bez níž se nedá mysliti žádná historie opravdu živá a silná. F. X. Š.

*

GEORGES RIAT: GUSTAVE COURBET PEINTRE. Paříž. Nákladem Flouryho.

Courbetovi začíná i Francie spláceti konečně, co mu zůstávala dosti dlouho dlužna: přiznání jeho významu vývojového, ocenění jeho díla, které při všech nevyrovnanostech, při všem nepříjemném a nechutném nevkusu často, jejž zavinila jednak selská netesanost Courbetova, jednak jeho estetický a sociální dogmatismus, má přece mnoho síly a velkosti nepopiratelné. Člověk nemusí býti okouzlen tímto dílem, nemusí si je přáti ani často vidět — ale, konfrontován s ním

musí přiznat, že stojí před výtvarnou silou, jaká jen zřídka vyskytuje se v historii malířské. Tato síla byla spojena s intellektem neharmonickým, s rozumem jednostranně dogmatickým, s vkusem dosti často pochybným, což všecko jí mohlo uškoditi a uškodilo skutečně také, ale nedovedlo jí podrýti. Kniha Riatova ukazuje, jak člověk u Courbeta — theoretik a polemik — překážel dlouho pochopení a ocenění umělce, jehož dílo musí býti souzeno vlastní svojí hodnotou a ne předsudky jakéhokoliv programmu — ani ne programmu svého původce.

Kniha Riatova znamená definitivní kritický čin, tak dlouho očekávaný: přináší kritickou spravedlnost člověku, jehož malé a časné vady a nevkusy, jako osobní bramarbášství a divadelní koketnost a j., udusily, na čas ovšem jen a pouze v soudu současníků, veliké a trvalé tvůrčí kvality.

Kritická monografie tato jest vlastně posthumou: autor její, znamenitý kritik Riat, umřel před jejím dotištěním; Paul Vitry, její vydavatel, sestavil ji částečně z papírů zemřelého, ovšem, jak sám tvrdí, neměně nic na „charakteru, který chtěl dáti Riat svojí knize".

Knihu doprovází jeden barevný list (Baigneuse), 15 jiných listů mimo text a asi sto illustrací v textu podle obrazů a kreseb mistrových.

*

Danielu Viergeovi, kreslíři a rytci, věnována jest monografie Julesa de Marthold obsahující asi dvacet příloh, z nichž řada jest ryta Viergem, a velikou řadu illustrací podle kreseb umělcových od jeho prvních příspěvků do časopisů až k posledním vydáním pro amatéry, jichž se podjal. Jules Marthold vypravuje velmi přesně a dokumentárně život Viergeův, prožívá s Viergem jeho cesty — zejména po Španělsku, které znal tak důkladně a které inspirovalo tak šťastně jeho ducha i vervu — etapy jeho rozvoje, díla, která probudila jeho kreslířskou obraznost a jimž věnoval svůj útočný a bohatý talent. Cena 15 franků.

*

Gabriel Mourey vydal monografii o Albertovi Besnardovi doloženou četnými reprodukcemi dle jeho děl.

Z ČASOPISŮ.

Desáté číslo Kunst und Künstler přináší důkladnou studii F. Servaesa o vídeňském malíři F. G. Waldmüllerovi, který zemřel r. 1865 v poměrech velmi stísněných, všeobecně jsa pokládán za pošetilce, který si zkazil své postavení i svůj umělecký význam planým novotařením; dnes se ovšem karta obrátila a Waldmüller bývá ceněn jako první secessionista; v pravdě měl první aspoň ve Vídni tušení o plein-airu a světelné atmosféře, třebas nedovedl vždycky plně umělecky uskutečniti své tuchy a svá cítění. V témže čísle zajímavý článek o Dánovi J. F. Willumsenovi, který ční do krotkého malířstva své země jako pohoršující novateur, duch nezkrotný a neklidný, současně malíř, architekt, keramik, plakatista atd. Článek ukazuje, jak umělecký přerod tohoto mladého umělce, zajímavého i při svojí nevyrovnanosti a umělecké nestejnosti, udál se ve Francii působením Gauguinovým, s nímž setkati dostalo se, jak praví autor, Willumsenovi vzácného štěstí. Velmi pěkný jest také článek o litografiích Goyových, šťastně charakterisovaných.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

V Paříži 5. července zemřel malíř a spisovatel Jules Breton, stár 78 let. Jules Breton měl svoji dobu proslulosti, než upadl v konečné zapomenutí, žel plně zasloužené. Do školy vstoupil teprve 20letý, ale sotva ji opustil, měl úspěchy v Saloně, které mu vynesly brzy zlatou medailli. Byly to zejména jeho obrazy z venkovského života, ženci a rozsévači, které, konvenčně a mělce viděné, zalíbily se obecenstvu, jež odpuzovala ještě drsná velikost a mocná síla Milletova. Později odkryl Bretagni, ovšem stejně mělce a pohodlně. V osmdesátých letech obrátil se Breton, který posud diletoval sem tam veršem, soustavně k literární práci nejprve veršem, pak i prósou, ale i tu počáteční enthusiasmus ustoupil později úplnému vystřízlivění, žel oprávněnému. A od té doby jakoby příkrov zapomenutí padnul na Bretona, který zase se vrátil k malířství a pravidelně vystavoval zase v jarním Saloně až do své smrti...

*

V červnu t. r. byla rozprodána v Paříži obrazová sbírka známého herce, Constantina Coquelina. Nejvýznamnější částí sbírky Coquelinovy, která svědčila o jemném vkusu, bylo 20 obrazů Cazinových, které dostoupily vesměs velmi vysokých cen. Tak byl prodán Château-rouge, velmi prostý obraz, dva venkovské domky, několik stromů a několik vesničanů, za 48.000 fr., Napajedlo za 34.100 franků, Mont Saint-Frieux u Enghienu za 28.000, Útěk do Egypta za 25.000, Cesta Ludvíka XV. za 28.500, menší obrazy od 5—12.000 franků. Cazin, nedoceněný za živa, stoupá vůbec po smrti ve významu a hodnotě své a jest dnes stavěn do první řady krajinářů francouzských, mezi mistry.

Tradičními prostředky dostupuje veliké originality, veliké distinkce; má svůj tón, svoji harmonii nezapomenutelnou každému, kdo ji kdy viděl. Bere krajinu ve chvili, kdy jest nejvýraznější, kdy pod prchavým dojmem, pod chvilkovou fysiognomií mluví cosi trvalého a charakteristického: proto každá krajina Cazinova působí skoro nábožensky.

SOUTĚŽE.

Nadace Dra Aloise Klára, pro malíře a sochaře, s ročním požitkem 2000 K ročně, jest uprázdněna a udělena bude na dobu dvou let dne 1. října 1906 a po případě i na rok třetí. Žádosti uchazečů podány buďtež místodržitelství království Českého do 30. září 1906 se dvěma pracemi figuralními a potřebnými doklady písemnými. Nadace klade podmínku, by stipendista dvě třetiny času ztrávil v Italii a věnoval jednu svoji práci kostelu svého rodiště neb bydliště v Čechách.

*

Umělecko - průmyslové museum v Praze vypisuje na rok 1906 z prostředků Obchodní a živnostenskou komorou pražskou mu poskytnutých ceny na provedení následujících úkolů: 1. Příbor jídelní (lžíce, vidlička a nůž), stříbrný, s plasticky ozdobenými rukojeťmi. Prodejní cena nejvýš 30 korun (tucet příborů nejvýš 350 korun). První cena: tři sta korun; druhá cena: dvě stě korun; třetí cena: sto korun. II. Dámský šáteček kapesní se širokou obrubou z paličkované krajky (nutno jest dbáti na luštění vzoru v rozích). Míra: 30 až 36 cm. do čtverce. Prodejní cena nejvýš 40 korun. První cena: dvě stě korun; druhá cena: sto padesát korun; třetí cena: sto korun. III. Láhev a sklenice na vodu, z křišťalového skla s ozdobou nebroušenou (rytou). Prodejní cena nesmí přesahovati 15 korun. První cena: dvě stě korun; druhá cena: stopadesát korun; třetí cena: sto korun. Práce k soutěži předložené mají vynikati samostatným pojetím a technickou dovedností. Bližší ustanovení obsahuje řád konkurenční. Konkurence mohou se účastniti živnostníci v oboru umělecko-průmyslovém v Čechách usedlí, nebo pomocníci u nich zaměstnaní; kromě těchto též do Čech příslušní absolvovaní žáci c. k. umělecko-průmyslové školy pražské a odborných škol průmyslových v Čechách a umělci v těch kterých oborech činní. Nejdéle do 1. listopadu 1906 buďtež práce Umělecko-průmyslovému museu (Sanytrová ulice) dodány. Soutěž je anonymní a předměty buďtež označeny heslem neb značkou, jméno pak a podrobná adressa konkurujícího buďtež přiloženy v zapečetěné obálce, označené týmž heslem nebo značkou; byl-li navrhovatel od výrobce osobou rozdílnou, buďtež uvedena obě jména. Krom toho přiložena budiž k výhradní potřebě správy musejní druhá obálka (která se nevrátí), obsahující pouze udání ceny toho kterého předmětu. Obě obálky označeny buďtež nápisy: „adresa“ neb „cena“.

*

Vypisuje se znovu soutěž na udělení úroků z nadace Mohr-Pipenhagenovy pro malíře-krajináře v obnosu 2000 K, která vypsána byla již v dubnu t. r. a zůstala bezvýslednou. Nadace této používati mohou mladí nadaní krajináři, kteří chtí podniknouti cestu za účelem zdokonalení se. Profesorský sbor c. k. akademie umění rozhoduje o udělení nadace, a žádosti doložené průkazy o příslušnosti ke král. Českému, jakož i o tom, že žadatel absolvoval některou uměleckou školu, podány buďtež rektorátu do konce prosince r. 1906. Dále přiloženy buďtež ukázky samostatných prací a přibližný program cesty, kterou žadatel podniknouti hodlá.



■ H. P. BERLAGE. ■
BURSA V AMSTERODAMĚ. — VCHOD.





▪ H. P. BERLAGE. ▪ BURSA V AMSTERODAMĚ. — CELKOVÝ POHLED A SVÍTILNA PŘED VCHODEM.





▪ H. P. BERLAGE. ▪
BURSA V AMSTERODAMĚ. — ZADNÍ POHLED OD KANÁLU A FONTÁNA.



■ H. P. BERLAGE. ■
BURSA V AMSTERO-
DAMĚ. — HLAVNÍ
DVORANA.



■ H. P. BERLAGE. ■ BURSA V AMSTERODAMĚ. — HLAVNÍ DVORANA.



■ H. P. BERLAGE. ■
BURSA V AMSTERO-
DAMĚ. — DVORANA



■ H. P. BERLAGE. ■
BURSA V AMSTERO-
DAMĚ. — VSTUP K
VELKÉ DVORANĚ.

H. P. BERLAGE.

Jak se zdá, bude to Hollandsko, které ukáže modernímu stavitelskému umění nové dráhy. Ne snad jen proto, že by byla veřejnost v Evropě i mimo ni nečinným divákem — Anglie i Amerika stály již dávno v popředí celého hnutí, Belgie mohutně experimentovala, v Německu přičiňovali se mnozí — ale v Hollandsku mohlo se v posledních desetiletích z různých důvodů vyvinovati lecos svobodněji než ve všech sousedních státech, a také se to velmi zvláštním, a jak se domníváme, i velmi užitečným směrem vyvinulo. Velmi mnoho momentů musí totiž spolupůsobiti, aby doba uzrála: hospodářské potřeby, reakce na minulé periody, zájmy a vzdělanostní výše velkého obecenstva, uznání vůdčích lidí — to vše nutno předpokládati, a konečně poučují dějiny znovu a znovu, že jsou to pouze činitelé, kteří jednotlivým nadaným lidem cestu upravují, že za positivní minulé i budoucí děkujeme schopnosti několika umělců, jichž výše vyvinutý kombinační smysl všechno kvasící ujasňuje, jichž duch zmocňuje se pochopením všeho toho, co lid pouze tušil. Berlage, jak jsme přesvědčeni, je takovou povahou. Pochopil ony četné podněty a náchylnosti, které se všude v architektuře stejně jako v malířství, literatuře, skulptuře a uměleckém průmyslu naskytovaly, dovedl z nich vydestilovati všem společnou moderní essenci, osvěžil tím znovu své umění, a tomu, co bylo posud v latentním stadiu, dal viditelnou formu. Co mu darovala cizina, užil v prospěch domácího umění. Vítězně zahájil tažení jednak proti importovanému bezduše akademickému braku, jednak proti bezmezně zuřícímu uměleckému snobismu a postoupil směle od chtění k činu. V Hollandsku, kterému cizina tak ráda závidí jeho dobrou, stálou tradici, vypadalo to před 20 roky se stavitelstvím stejně bezútěšně jako na celém kontinentu. Co mohl cizí cestovatel pokládati za tradici, byla v základě romantika. Tento možný omyl měl svůj důvod pouze v tom, že tato hollandská romantika nedávala jako dříve přednost formám gotickým, nýbrž od začátku užívala forem renaissančních. V této zemi neměli žádného důvodu vyvolávati středověk. Ne rytířstvím, nýbrž bohatnoucím stavem patricijským, ne gotickými kathedrálami a temnými hrady, nýbrž velkými občanskými paláci a důstojnými radnicemi zaměstnávala se romantická fantasie. Než v jednom bodě stýkala se s německou. Co přejala ze staré kultury a čemu zvlášť přednost dávala, nebylo hluboce podstatné, nýbrž pouhá nápadná vnějšnost. Cosi dilletantského lpí na těchto stavbách, cosi bezsmyslně chtěného. Příbuznost není vyhledávána v poměrech a massách, nýbrž v bohatě rozdělených ozdobách. I tu ozdobovalo se nevázaně; vyumělkované lomené štíty dostaly na každé volné místo kartuše a obelisky, facettované kameny a koule. Na jednoduchou nádheru prostých solidních průčelí z pálených cihel, jaké ještě podnes jeví grachty mnohých hollandských měst, si nikdo více nevzpomněl. A přece v skutečnosti právě tam zachovala se dobrá tradice neporušeně až hluboko do 18. století. Událo se to podobně jako v Německu. Kniha vzorů, která přinášela pouze detaily několika kromobyčejných elitních budov, odvykla architekta skizzování a pozorování, a nejhorší a zároveň tragikomické při tom bylo, že tyto knihy vzorů ponejvíce v německých atelierech byly hotoveny. Je sice pravda, že zde v této zemi majíce dobrý material a svědomí stále ještě trochu hol-

landské zacházeli s těmito věcmi obratněji než snad v Düsseldorfu nebo v Mnichově, ale, zbyla-li náhodou tradice, nutně působily na ni tyto hloupé předlohy vražedně.

Kromě tohoto pochybného retrospektivního umění existovaly smutné produkty zcela střízlivých stavebních spekulantů, jimž znamená budova pouze továrnu na peníze, jejíž přednosti oceňují dle láce stavebních nákladů a dle výše možného nájemného.

Konečně i tu povstal nový život a nová generace. Předně byli to mladí malíři a literati, kteří se tu starali, poněvadž jim nemohlo zůstat utajeno, v jak příkré protivě stál čerstvě rozvitý květ sesterského umění k této žalostné maskarádě. Vliv nového umělecko-průmyslového hnutí v Anglii a stále tenkrát v Hollandsku stoupající úcta k jedinému muži, kterému nikdy nescházel smysl pro velké a vznešené: Cuypersovi, spolupůsobily — Cuypers zbudoval 1882 „Rijks Museum“, 1885 Amsterodamské nádraží, a přiblížil se tím obecenstvu více než svými stavbami katolických kostelů, na nichž se vycvičil. Po dlouhé době mluvilo i psalo se zase jednou o moderní architektuře jako o umění zasluhujícím téhož zájmu jako malířství. Hanělo se i chválilo, odsuzovalo i velebilo, tvořily se strany. Základ, o němž jsem se zmínil, byl položen.

Než i z Cuyperse stal se na konec znamenitý romantik. Nejsa náboženstvím a výchovou přízniv slohu 17. století, jsa srdcem gotikem z přesvědčení, nedovedl zachytiti vlastní hollandské, tím méně vlastní moderně-hollandské. Hollandské, kalvinské, puritanské, střízlivé, hladké a prosté to býti nemohlo, aby ho však nazývali moderním, tomu nechtěl sám. On je a zůstane starým mistrem, který nás sice opět poučil, abychom jeho umění ctili jako mohutné v sobě a pro sebe, který však četnými hnutími na sklonku století zůstal nedotčen.

Ne tak Berlage. Vyrostlý v době nejhoršího úpadku, kdy nikdo mimo Cuyperse neměl ponětí o cíli architektonického snažení, kdy ostatně nikdo na Semperovu poesii prostoru ve velkém smyslu nemyslel, studoval na curyšské polytechnice hlavně „italskou renaissanci“. Semperovy ideje, ale bez Semperova ducha, ovládaly tenkrát většinou vysoké školy. Mluvilo se o Palazzo Pitti a Strozzi, obkreslovaly a memorovaly se profily a po vykonané zkoušce odjížděli pilní žáci domů s různými technickými znalostmi, v hlavě plno historických reminiscencí a s vysvětlitelnou žádostivostí — co nejdříve je zužitkovat. Ještě dnes stojí v Amsterodamě mladistvé stavby Berlageovy, které nejeví ničeho z jeho pozdějšího umění. Tu pracoval ještě s kompositovými hlavicemi a s renaissančním břevnovím, skrývá železo za mohutné kamenné římsy a užívá celé té zásoby forem, které se později vzdává. — Osmdesátá léta přinesla obrat. Subtilní nervové umění, které hlásalo věčné nepřátelství jakékoliv konvenci, zvítězilo v literatuře a malířství. Kdo jemně vnímal a chtěl jíti s duchem doby, musel dojíti poznání. Berlage cítí příbuznost s mladou generací, zamyslí se nad podstatou svého umění. Čemu ho nedovedli naučit jeho učitelé, dobyl si teď vlastním úsilím. —

V roku 1892 vystavěl pro všeobecnou životní pojišťovnu první dům na náměstí Dam. Tenkráte znali ho pouze v užším kruhu. Mluvilo se o něm jako o mnohém jiném kollegovi v Amsterodamě, byl ceněn jako zdatný praktik a málo kdo se staral o jeho umělecký způsob. Tato nejnovější budova však, na místě tak exponovaném, k tomu ještě zbudovaná z nápadného materiálu (šedého pískovce) mezi budovami z pálených cihel, zjednala mu náhle výlučné místo mezi soudruhy v povolání. — Čím mohl být, nebylo ještě ani obecenstvu ani kritice jasno, ale bylo cosi na této stavbě, co působilo neočekávaně a proto dráždivě. Bohatě profilované římsoví scházelo, kartuše byly opomenuty, a balkony místo těžkými konsolami byly podepřeny pouze úzkými železnými nosiči. Stěny byly příliš hladké, prostor mezi okny příliš holý, silhouetta příliš kusá, zkrátka zas tu chtěl kdosi jednou novotařit, a to se nemohlo jen tak beze všeho trpět. Officielní kritika zvykla si na umění Cuypersovo, ba dokonce i protestantské Hollandsko nechalo mimo i náboženskou otázku, a odvážilo se obdivovati velkoleposti jeho návrhů, a tu mělo přijíti už zase něco jiného. Nejhorším proviněním v očích lidu byla zcela absurdní plastika, která jak se zdálo přicházela v rozpor s každou tradicí.

Tvrdilo se, že pelikána nahoře je těžko jako takového rozeznati, že působí „nepřirozeně“, jiné detaily že jsou luštěny jako egyptské nebo indické, na každý způsob jsou prý však strnulé a bez elegance.

Patrně vyhledal si stavitel v Ziljovi sochaře, který jako on sám měl revoltovat

proti všemu starobylému. Nepřátelé tohoto nového díla pochopili ihned duševní jeho souvislost s mladou, tenkrát ještě silně proklínanou literaturou. Mnozí však přece vycítili, že tu bylo vytvořeno cosi zvláštního. Poprvé na hollandské půdě bylo možno viděti dům, jehož sloh nedal se určiti obvyklou nomenklaturou. Tu pokusil se umělec osvoboditi se od ballastu historických detailů. Čemu se od starého umění, snad i nepřímo od Cuypersa naučil, bylo poznání, že v první řadě musí znovu dojíti cti stěna, plocha, že stěna nemůže býti jako umělecké dílo dovršena spoustou nalepených ozdob, nýbrž rytmickým rozčleněním a dobrými poměry průlomů. Naučil se odříkání a podařilo se mu nalézti sochaře, který znal něco jiného než s větším nebo menším „chicem" pracovati ve starém stylu. Zilj měl živý smysl pro spojení plastiky s architekturou. I on se dopracoval ovládání a discipliny. Snaha po oné krásné harmonii starého stavitelství, v níž vládl klid ušlechtilosti, se tu projevila. Od té doby vědělo se v Hollandsku, co Berlage chce, on prokázal svou samostatnost v hledání krajů krásy. Ukázal obecenstvu styl svůj vlastní. —

A přece to všechno byl pouze první, poměrně slabý pokus. — Material byl neobvyklý a dovoloval svobodnější traktování formy, nehollandské effekty. Detaily nenáležely sice žádnému přesně ohraničenému formovému kruhu, ale konečně při bližším pozorování napadaly různé názvuky: románské hlavice se zvířaty, polo indicko-buddhistické konsoly, motivy raného středověku byly vedle sebe užity. Tu a tam událo se leccos nadbytečného: nosiči, které nic nenesly, užity byly pouze dekorativně, řešení nároží baldachýnem působilo přeplněním, disposice prostor zdála se zasluhovati výtky. Pro Berlageho mělo to pouze význam začátku. Věděl teď oč běží. Dalšími objednávkami téže společnosti v Haagu a v Amsterodamě nabyl příležitosti prováděti velké cihlové stavby, a tím dostal se teprve na domácí půdu. Zprvu hledí i tu přivésti k platnosti pouhý klidný účin plochy v kontrastu k oblíbené ozdobené façadě. Přímá linie se silným akcentováním horizontálního dominuje. Zamítá jakékoliv měkké rozpjetí, přerušuje ostře a hranatě. Smělé cihlové oblouky nesou celek, mohutná pažení korunují věže, nízké trpasličí galerie prolamují hoření stěnu. Ještě zůstává mnoho ze starého, jak románská obloukovitá okénka se sloupkem ukazují, a k tomu přistupuje cosi slavnostně vážného spojeného s hrozící převahou starého panského sídla. Oživují tu Berlageovy sympatie pro doby mohutné nordické architektury. Pro nás mají tyto budovy po stránce vývojové velkou cenu a zájem. Stále víc a víc mistr nalézá sám sebe. S façadovým stylem se rozešel a nyní obětuje i své historické záliby. Logicky a rationelně má všechno státi. Nesmí vzejíti nijaká pochybnost o účelu, nijaká pochybnost o vnitřním rozdělení. Nepraktické trpasličí galerie, romanská okna, byť byl jich půvab nádherného tvoření stínů sebe lákavější, jsou mu nadále bezsmyslným hračkářstvím, starými slabostmi. Je stále vážnější a poctivější sám k sobě. Krátká doba, ve které všeobecný umělecký život v Hollandsku vzchopil se k rozmachu, ubíhá. Cíle je dosaženo, nové cesty jsou nalezeny. Jiné zájmy vystupují v popředí. Mnozí umělci obracejí se znenáhla sami k hospodářským a sociálním otázkám. Místo „l'art pour l'art" volá se teď „l' art pour le peuple." Účelné, praktické, logické, luxu nepřátelské, přísné má býti umění. Takový byl směr, jehož reflexy dotýkaly se Berlageho již dříve vědomě k němu se klonícího, když obdržel nabídku, vystavěti Novou Bursu.

Bursa je kulturně historický pomník a obsahuje přece zároveň kus historie jednotlivého umělce. Není tu forum tuto stavbu v jejích částech znovu projednati. Cnosti i nedostatky, obojí je podmíněno naléhavostí času a vyhraněním síly individua. Bursa v Amsterodamě musela se tedy objeviti jako pomník nejlepšího, oč konec minulého století usiloval a co vydobyl: jasnost a logiku, osvobození od břemena dědictví, kterého jsme nedobyli a proto také v užitek neobrátili, přemožení upejpavého ostychu před vymoženostmi nové techniky a před možnostmi nových materialů i u staveb, které nemohou býti jako mosty, kolny na lokomotivy a p. počítány ku t. zv. stavbám čistě užitkovým.

Vlastnímu smyslu prostorovému, svému talentu pro působení poměrů vystavěl Berlage těmito imposantními síněmi skvělý pomník. Ještě lze spatřiti dřív jmenované vlastnosti stylové, hrubou hranatost linie, mathematičnost celého stavebního tělesa, ale v poměru k starším stavbám mnoho se tu stalo jemnějším, mírnějším, pružnějším, opět učinil krok v před na dráze jednou zvolené.

Dle tohoto díla bude nepředpojatý pozorovatel Berlagea ceniti nejvíce. Jak se přes všechny chyby v jednotlivostech přece jen v celku smířil s nepravidelným půdorysem, jak se šťastným úsilím okrasnou formu vyvinul z konstrukce, a jak ho přes to při všem systému a theoretisování vedl jemný smysl, musí napadnouti i nejzarytějšímu akademikovi. Jmenovitě poslední je důležité. Vězí system v této stavbě, základní princip vystupuje všude jasně. Motiv jest schopen vývinu, poněvadž nebasiruje pouze na osobním vrtochu, nýbrž na našich dnešních poměrech a náklonnostech, k nimž je tu zřetel vzat. Princip je přísný a mathematický, ale není tísnící, poněvadž je životní a každý umělec sám může ho vyvinouti. Právě přílišná mathematičnost gotiky, kteréž se často vyčítá vypočtěné a proto cituprázdné, jest tu pominuta. — Hlavní na burse nejsou ony četné slabosti a chyby, ona četná méně šťastná řešení a nezdařené detaily, hlavní je souvislost se zjevy naší doby v jiné oblasti. Náladové umění ve smyslu van de Veldeově a Olbrichově to není. Náhodné v temperamentu jednotlivce sem nepatří. Ať si malíř tvoří tu melancholické, tu laškovně frivolní, tu slavnostní nebo vzletné linie, pro všeobecnost jest to neužitečné. Zde však mezi těmito k úctě nutícími stěnami, hladkými pilíři, a široce rozpjatými železnými oblouky pojímá nás daleko mocnější nálada století, vědy, socialních reforem a volného myšlení.

To jest vše, co se dá říci o Berlageovi, aniž by bylo nutno ztráceti se v technických úvahách. On není snad první, který tak myslil a pracoval, on je první, kterému se zdařilo dokonati velké dílo. Ne slovy a skrovnými pokusy, nýbrž silnými činy dají se prorazit nové dráhy.

Jiní půjdou dále. Odborná kritika mnoho právem pokárala. Někteří mu vytýkali, že ve snaze nic neskrývati a všechno logicky řešiti, stal se mnohonásobně hrubým a příkrým, jiní zase mínili, že měl svůj problem řešit elegantněji, ne tak komplikovaně a strnule. On sám asi bude nejméně odpírati. Ale je lépe, býti pionýrem v nově objevené zemi, než později přijíti po hladké cestě a zlepšovati, co už se událo. Kromě toho může však muž, který podnes neustal zápasiti, ještě leccčehos dosíci, a nevíme, jak se jeho umění vyvine dále. Berlageův smysl směřuje k velkému. Cítí se volným, může-li tvořiti velkolepé portály, které jsou za tím účelem myšleny, aby pohlcovaly hltavě proud lidí, zatím co mezi obrovskými stěnami rozpínají se světlé oblouky a člověk mizí v prostoru.

Chce-li budovat domy, škodí mu tento rys jeho talentu víc než mu prospívá. Co tam se jeví smělým a pyšným, stává se tu velmi snadno nehostinným a příkrým. Všechny jeho slabosti projevují se tu nápadněji, a na žádném z jeho menších domů nenalézáme tutéž sílivou zálibu jako na jeho velkých budovách. Přece však musíme se i tu diviti, jak každá část je z nova promyšlena a propracována, jak každá bezmyšlenkovitá kopie je zavržena, a jak přísný ornament krásně a cudně je využit. Nejlepší však na těchto villách a obydlích jest barva. Vesele a eminentně hollandsky (pohleďme jen na nefalšovaný nátěr v našich vesnicích Zaandamu, Volendamu atd.) jest nelomená pestrost. Nápadná červeň a modř, i silná zeleň harmonisují s tónem pálených cihel nebo bílou ozdobou. — Vše je sladěno k veselému celkovému dojmu: blýskavé laťové ploty zahrad, pestré veřeje a krámy, červená neb žlutá cihelná střecha nebo hnědá došková, vše jeví onu zdravou radost z barev, jaká se už i v cizině na štěstí dostavila. Uvnitř vládne klid a nádherné působení pravého materiálu, také ovšem jakási střízlivost, která Hollanďanu t. j. neporušenému rodu je vlastní — nostalgické linie a suggestivní zasněné pokoje v měňavých barvách nehodí se k umění Berlageho, které není příhodné ani pro zženštilé dekadenty ani pro chlubivé parvenue. Nechá-li ještě dnes cihlovou stěnu v pokoji nezahalenu, jak to činil dříve, sice s užitkem pro oko, ale s nepříjemností pro všechny pocitové associace, o tom dá se pochybovati. V tom poznáváme na prvý pohled bojovnou reakci na papírové tapetové haraburdí. Berlage je sice více než pouhý novotář z nenávisti proti stávajícímu, ale stal se konečně revolucionářem, a proto nevyhýbal se upřílišení, jíž z touhy, aby spor vyprovokoval. — I dá-li se leccos jeho umění vytýkati, musíme si přece jen uvědomiti, že jest jedna okolnost, pro kterou nám na něm především záleží: nenosí ani zahalující gotický plášť, ani jakýkoli jiný vypůjčený nádherný háv. Umělec sám utkal mu skromný čestný šat našeho století.

AMSTERDAM. WILLEM VOGELSANG.

PŘELOŽIL SK.



■ JAN KOTĚRA. ■
OKRESNÍ DŮM V
HRADCI KRÁLOVÉ.



■ JAN KOTĚRA ■
OKRESNÍ DŮM V HRAD-
CI KRÁLOVÉ — VCHOD.



■ JAN KOTĚRA. ■
OKRESNÍ DŮM V HRADCI
KRÁLOVÉ - SCHODIŠTĚ.



■ JAN KOTĚRA. ■
OKRESNÍ DŮM V HRADCI
KRÁLOVÉ. - RESTAURACE.



■ JAN KOTĚRA.
KOUT SALONU.



■ JAN KOTĚRA. ■
ČEKÁRNA LÉKAŘE.



▪ JAN KOTĚRA. ▪ ZE ZASEDACÍ SÍNĚ RADNICE JINDŘICHO-HRADECKÉ. ▪

OKRESNÍ DŮM V HRADCI KRÁLOVÉ.

Znáte je jistě, ty staré naše radnice venkovských měst, „klýnoty“ zvané v domácích letopisech. A jistě cítíte jejich vědomou hrdost a nádheru, jejich výlučné postavení na starém rynku.

Pozorujte život středověkého města, jeho vznik, zřízení i poměry sociální v něm a pochopíte, jak se tu vyvíjí v samosprávné instituci vysoká instance, plná práv i libovůle, ochránkyně zákona lidského i božího, a jak dobře souvisí s tímto postavením společenským dům jejích porad. Staré pohledy na česká města vždy nám poskytují tentýž obraz: město v hradbách, otočené parkánem, valy a příkopem, nad hradbami spleť úzkých domů se strmými střechami a nad nimi jako stožáry vysoko čnějí kostely a radnice se svými štíty a věžemi. A ten obraz zůstává dlouho nezměněn; konturové linie střešních hřbetů a věžních hrotů mění se ve svých formách, ale celek jakoby byl ulit z kovu. To trvá až do 2. polovice XIX. století, kdy horečka vzrůstu zachvacuje města. Jí se obětují hradby i příkopy, uzavřená náměstí a zakřivené ulice, jí padá v obět i linie celkového pohledu. I život se zatím změnil v těchto ulicích a domech a s ním zřízení a sociální poměry. Radnice již není tím středem všeho zájmu a veřejného života, sídlem hrdého patricia a obávaným místem soudním. Klesá na úřední dům, sloužící občanům a staví se do veliké řady veřejných budov, které nová doba stvořila, jako organisační jednotka. Bohužel však jen po stránce vnitřní; s proměnou účelu a významu nešlo architektonické pojetí stejnou cestou a tak vidíme v posledních 50 letech na zbořeništích starých radnic zdvihati se falešně monumentální stavby, jichž konstruktivní základy a formové bohatství žijí buď z odkazů svých před-

chůdců, buď ze šablonovitých zásob současné tvorby. Přes to, že jsou požadavky moderního úřadu různější a širší proti starším dobám, že obory činnosti se zatím zmnohonásobily a úkoly se změnily, nehledá se nový útvar architektonický, aby je vyjádřil. Přirozeno, že se těžce mstí pouhé násobení a zvětšování forem a do středověkých rynků a ulic že vpadají nepoměrné stavby jako falešný zvuk v dřívější harmonii.

Tento úvod jsem pokládal za nutný, abych objasnil předem stanovisko, s něhož pohlížím na novou budovu okresního domu v Hradci Králové, vystavěného v letech 1903—4 dle návrhu J. Kotěry a zobrazeného tuto několika pohledy.

Potkáváme se tu s novým typem veřejné budovy, která shodou okolností stává se v jistém smyslu přístavbou velikého hôtelu a také s druhé strany dostává souseda v činžáku, ale přes to dovede si uhájiti prestige svého významu. Dobře charakterisuje názor podnikatele, okresního výboru, na účel novostavby, že jim jde jen o kancelářské místnosti odpovídající požadavkům doby, pohodlné úředníkům i obecenstvu. Proto věnují přízemí a 2. patro účelům hostinským. Čtenář pochopí jistě, že hlavní přednost takové budovy vidím v tom, jak dovede sloužiti těmto kombinovaným požadavkům. A řeknu hned: Okresní dům se vyhýbá všemu, co by ho neoznačovalo jako dům práce a obecného prospěchu a vylučuje všechnu falešnou repraesentativnost. Jeho devisa je: sloužím. Zapadá bez nároků, tak oblíbených u staveb tohoto druhu, ve shluku obytných domů, jež budou tvoříti příště novou ulici k řece, a spokojí se ušlechtilou, jednoduchou zdobou na façádě i ve vnitřku. Okolí jeho, nová čtvrt nábřežní, přeplněná lacinou plastikou a plýtvající reduplikovanými motivy architektonickými, jen pomáhá zvyšovati ještě dojem grandezzy.

Jeho půdorys je prostý: skoro čtverec s mírně vystupující estrádou vzadu a úzkým risalitem po straně. Tato plocha zabrána je v přízemí jídelnou, příslušnými místnostmi hostince a průjezdem, v 1. patře úřadovnami, zasedacím sálem, balkonem a schodištěm okresního výboru a v 2. patře pokoji pro hosty hôtelu.

Přízemní sál je zajímavá prostora. Podélný s osou budovy, prohlubuje se ve středu do zadu užší šijí, zakončenou zvýšenou estrádou s čelem mírně prohnutým. Celá přední stěna omezena je na úzké pilíře a ploché oblouky; třemi mohutnými okny padá sem intensivní světlo, jen vzadu stlumené sklomalbou — hejno čápů v tahu — v pěti oknech estrády. Celek má jasnou, bodrou náladu: dubový lambris s drobnou intarsií a římsami obíhá kolem, nad ním klene se v pružné křivce strop šedě tonovaný a zdobený plochým štukovým ornamentem, jemně odstíněným; se stropu visí těžké měděné lustry se skleněnými cetkami. Trochu slavnostního vnášejí sem niky s vásami, prolamující podélné stěny příčné šíje a pak dekorativní malba Preislerova nad postranním vchodem. Nový sál jest sice spojen se starším velkým obloukem, ale dá se dle potřeby uzavříti jako samostatný celek. I nábytek v sálu, jednoduchý a solidní, proveden dle návrhů projektantových.

Co vedle sálu a příslušných místností zbývá v přízemí plochy, zabírá široký průjezd, z něhož také úzkou chodbou vcházíme ke schodišti 1. patra. Snad se nalezne dosti hlasů mezi návštěvníky okresního domu, kteří budou těžce postrádati širokého, officielního schodiště a prostranného vestibulu, i když se spokojí úpravou kanceláří v patře.

Ale sotva co budou znamenati v budoucnosti tyto lítostivé hlasy. Velikost schodiště určuje frequence; plýtvání prostorou končí zánikem allur barokních šlechticů a spekulací, takže dnes zejména v městech, kde každá píď půdy vyvažuje se penězi, znamená málo smyslu pro účelnost a skutečné potřeby. Proto tedy vstupujeme do úzkého prostého schodiště se zábradlím z kutého železa a mřížováním, jehož jasné barvy, zelená a žlutá na stěnách a kovu a bílá s nasazenými zlatými body na stropě, jsou plny diskretnosti a klidu.

Kancelářské oddělení v I. patře má dvojí tvář. Místnosti pro úředníky a obecenstvo jsou těsně vedle sebe položeny, mají předsíň jako čekárnu, ale v jich solidním zařízení nenajdete ani stín pompésnosti a laciné nádhery. Nábytek dubový bez ozdob, tolik různý formou a přece všude jednotný, a prostá malba vyčerpává zcela obsah slova: zařízení. Teprve druhé prostory, sloužící jen občasným schůzím a poradám, výborovna, kancelář starosty a zasedací síň, jsou vypraveny s jistým leskem, ač i tu nedosahuje se lacinými prostředky oslepujícího povrchního nátěru. Jen malba stěn,

dražší materiál nábytku a látek a bohatší tvary všeho mobilního způsobují tento lesk; také osvětlení místností — ve výborovně s mírně vyloženou stěnou arkýřovou ostré, v kanceláři starostově intimně záclonami přitlumené a v sálu zasedacím pravidelně rozdělené — má tu úlohu důležitou. —

Façada je obraz vnitřku této budovy. Klidná, v přízemí široce prolomená do rušného života hostinského sálu a do nádvoří, v patrech uzavřená a tichá. Dvojí účel budovy to vynutil. V její ploše oddělen průjezd do úzkého risalitu, ostatní část řešena souměrně k ose. Materiál tu mluví vlastní mluvou: přízemí tolik namáhané vystuženo podvalem a šikmými opěráky z pískovce, z nichž boční důsledně vystupují až nad hlavní římsu a jsou korunovány lvími maskami; také postranní portál v risalitu jest vytesán z pískovce. Celá maltová plocha ostatní spokojuje se s členěním okny, jež jsou bez chambran a opatřena prostými římsami bankálovými a několika ústupky v návoji. Jen několik sdružených otvorů ve středním arkýři má společnou vyloženou římsu. Stejně jest řešeno i druhé patro až na risalit, kde velikým oknem a balkonem vyznačen byt zařízený proti ostatním s větším komfortem. Na hlavní římse, která se nad středem prohýbá segmentem, zdvihá se sytě červená sedlová střecha se sdruženými komíny tvarů architektonických. Co je tu užito k dekoraci plochy, má své dobré odůvodnění: v kameni na portálu, v poprsnici balkonu, v nadhlaví okének do sálu a v ukončení pilířů jsou to tvary tuze stylisované, působící vysokou plastikou a ostrou modelací harmonicky s pevně vyjádřenou konstrukcí, kdežto štukem změkčuje se dekor vegetabilní, v tympanu vyvinutý kolem znaků zemských, na výplň plochy jeho. K celku façady patří i dvéře v průjezdě, kuté ze železa, v kresbě nečinící násilí materiálu a ve všech polích důsledně logické; použití mosazných plošek je omezené a v dojmu vyvážené. Také zadní façada domu, obrácená do dvora, zasluhuje zmínky, protože je tu pěkný kontrast mezi česanou omítkou v přízemí a hladkou v patrech a že tu dobře působí estráda, s terasou nad sebou položenou.

Úmyslně zdržel jsem se déle u popisu této stavby, protože konstatování jejích předností dá se docíliti lépe suchým, ale podrobným výčtem než všeobecnou frasí. Již jsem prve naznačil, kde tkví zásadní rozdíl mezi pojetím této veřejné budovy a běžnými dosud honosnými odlikami starých radnic a šlechtických paláců, a jsem přesvědčen, že tudy jde cesta k dalšímu vývoji úředních budov. Ale je tu i druhá stránka věci: dílo jako dokument rozvoje architektova. U Kotěry máme bohudík dobrou pomůcku k tomuto odhadu, jeho: „Práce mé a mých žáků", kde i první skizza k tomuto domu byla uveřejněna. Srovnáváme architekturu i vnitřní zařízení a dospíváme k úsudku, že vývoj vede jej ještě k většímu klidu a jednoduchosti formální, že zdobu na užitkových předmětech omezuje na nejúčelnější minimum a že barevná záliba se stupňuje. I onu zázračnou formuli, hledanou umělci, vidím tu vyjádřenu: češství Kotěrovo vystupuje tu ještě výrazněji v ornamentu a aplikacích i v celkovém dojmu díla než dříve. A to je na věci nejradostnější rys: je článkem ve vývoji, chce a přináší nové a slibuje novější.

ZD. WIRTH.



JAN KOTĚRA — NÁČRT K NÁHROBKU.





JAN KOTĚRA A STAN. SUCHARDA. — HROBKY.



B. KAFKA A J. KOTĚRA. — HROBKA.



J. KOTĚRA. — HROBKA.



S. SUCHARDA. — HROBKA.



J. KOTĚRA A S. SUCHARDA. — HROBKA.



S. SUCHARDA.
■ HROBKA. ■



J. GOČÁR. — HROBKA.



E. PELANT. — HROBKA.



S. SUCHARDA.
■ HROBKA. ■



■ J. GOČÁR. ■
ČINŽOVNÍ DŮM
V HRADCI KRÁL.



O. NOVOTNÝ.
VILLA V HO-
LEŠOVICÍCH.





O. NOVOTNÝ.
■ JÍDELNA. ■



OT. NOVOTNÝ.
RODINNÝ DŮM V
JINDŘ. HRADCI.



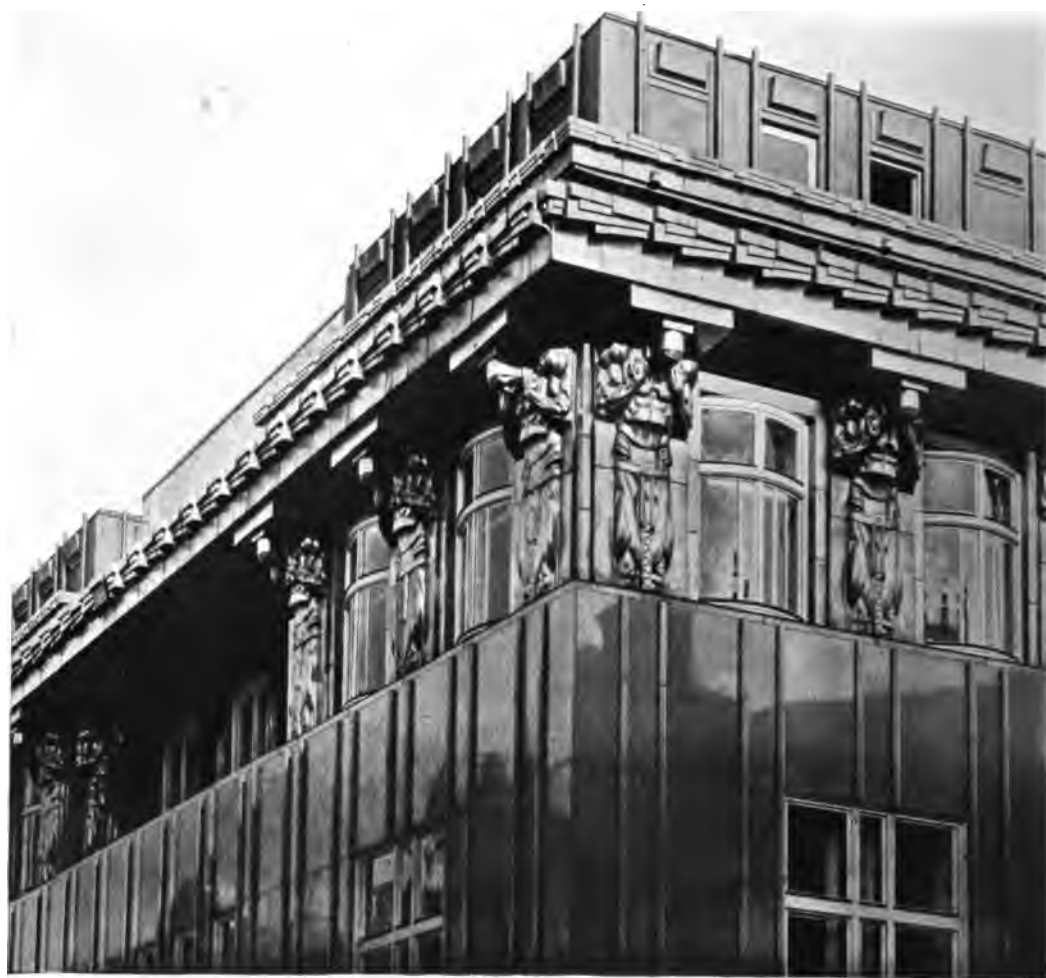
EM. PELANT.
ČÍTÁRNA KLU-
BU „SLAVIA“ V
V PRAZE.



K. HILBERT.
ČINŽOVNÍ DŮM
V PRAZE. ■



KAMIL HILBERT.
PORTÁL ČINŽOVNÍHO DOMU V PRAZE.



JOSEF PLEČNÍK.
DETAIL FASADY
NÁJEMNÉHO DO-
MU VE VÍDNI.



JOSEF PLEČNÍK.
DETAIL FASADY
NÁJEMNÉHO DO-
MU VE VÍDNI.



JOSEF PLEČNÍK.
VESTIBUL.



EUGÈNE CARRIÈRE. ■
VLASTNÍ PODOBIZNA.

CAMILLE MAUCLAIR:

IDEE O EUGÈNU CARRIÈROVI.*)

Jest mrtev. Nemohu o tom pochybovat, neboť sledoval jsem jeho pohřební průvod z Clichy na hřbitov montparnasský, pod bezútěšným nebem v studeném větru.

Šlo nás tisíc za černým vozem a tvořili jsme dlouhou davovou stuhu, na niž patřily jiné davy. Jest mrtev: nicméně nemohu věřit, že jest mrtev. Všecko jest nepřerušeno. Jest posud s námi nebo byl trochu tam, kde jest, již dříve, když jsme s ním mluvili. Podobá se trochu více svým nenapodobitelným postavám. Nikdo z nás, kdo jsme jej znali, neodvážil by se, dopustiti se něčeho, čeho on neschvaloval. Neschází nám ani, jsme ještě plni jeho. Býti mrtev jest neuměti žíti. Ale on, Eugène Carrière, uměl žíti. Nemoc mohla jej chytiti za hrdlo, ale ne za duši. Žádné zlo nemohlo se dotknouti této duše. Proto přes všecku bolest jsem naplněn neurčitým úžasem, kliden tuším nějaké tajemné nedorozumění a nechť si sebe víc opakuju, že jest mrtev, toto strašné slovo není pro mne než hluchým zvukem, neoznačujícím nic definitivného.

Byl to člověk obtížený tajemstvími; jakéhosi druhu svatá tvrdošijnost odívala jej celého. Jeho umírání bylo příkladné, jasné a zázračné. Byl svobodný myslitel, ale žádný světec nebyl krásnější. A o světcích neznáme než legendy, ale ten zde umíral prostřed nás a my zřeli jeho rány. Když se súčastnil pohřbu Fantin-Latourova, žádali jej, aby promluvil. Postoupil ku předu a řekl: „Šťastni ti, kdož připravují se slavně na smrt.“ V tu chvíli věděl o sobě, že jest neúprosně ztracen, a věděli jsme, že to ví, a pochopili jsme všichni, že mluví za sebe. Za takových podmínek jest takové slovo slovem rekovým, a Carrière byl rekem. Byl mužem ve smyslu Carlylově.

I ze svojí agonie dovedl vytvořiti harmonii. Namaloval svoji smrt jako své portréty. Budu si vždy vzpomínati na jednu ze svých posledních návštěv u jeho lože. Bylo to za zimního soumraku. Světnice byla plna mdle růžových tajemství, jež miloval. Vzácný odlesk zmíral na boku vásy, v níž váhaly fantomy květin, a na zdech bylo tušit studie — poslední. Několik přátel zde sedělo: tváře již nerozeznatelné, balvany stínů. Prostřed veliký bledý čtverec postele, v níž Carrière se nehýbal, socha sebe samého. Obdivuhodná přítelkyně, jejíž portrét jest jeho svrchovaným dílem, přivedla Pabla Casalsa s jeho violoncellem. Casals usedl u postele a hrál praeludia Bachova, se svojí silou, svým kouzlem, svým vzrušením, jež jsou jedinečné jakosti. Byli jsme tu, všichni němí a chmurní, naslouchajíce vznešenému nástroji, který se modlil za Carrièra a donášel mu naši duši lépe než by toho dovedla naše ubohá slova. A byli jsme skoro zachváceni výčitkami svědomí, když jsme objevili, že zvědavý obdiv a vášnivá láska krásy v nás odnímaly jej bolesti: neboť co měli jsme před zrakoma a co tvořili jsme sami, bylo krásné jako Rembrandt, bylo krásné jako Carrière. Stín, volumeny, souzvuky, strašná jistota, představa tohoto umírání magnetisovaného hudbou - těši-

*) První část této studie byla psána pro „Volné Směry“ a byla přeložena z rukopisu.

telkou, všecko přispívalo k pochopení našemu, že tyto minuty dosahnou v našich budoucích vzpomínkách jakéhosi druhu mimořádné dokonalosti a že jest to ještě Carrière, který nám je odkazuje. Teprve když jsme vyšli, odvážili jsme se zaplakat.

Strany, které budete čísti, jsou poslední, jež byly napsány o jeho díle před jeho koncem, poslední, které četl. Sepsal jsem je za jeho pobytu u bratří svatého Jana z Boha, aby, až by se vrátil domů, nalezl je tištěné na znamení mojí veliké lásky a aby snad oklamal se trochu o svém stavu a o naší naději v jeho uzdravení. Ale po způsobu, jakým mně stisknul ruku a jakým mne objal, když jsem jej zase spatřil, poznal jsem, že jeho stoická duše, ač šťastna mým úmyslem, odmítá přece illusi jako neužitečnou formu lži. Uveřejňuju tyto strany tak, jak vyšly. Nemám odvahy, měniti v nich ničeho. Mluví o něm přítomnosti jako o živém. Nuže, ano, budiž: jest živ a mluvím o tom, co vytvořil, co nezemře, pokud bude bytostí, které dovedou pochopit velké umění na zemi. Co záleží na tom, opustil-li tělo, jež obýval? Ze dna jeho hrobu sotva zasypaného a skrze zemi zdvihá se protest ideálního přežití.



E. CARRIÈRE.
MATKA.

Osamocen v moderním umění, jakoby nebyl ani znal impressionismus. Jeho vztahy shledáte až u Rembrandta a Velasqueza, a není příbuzen s nikým ze svých současníků. Nanejvýš lze myslit na Ricarda, na Whistlera, ale pak spozorujete dosti rychle, že se jedná o analogii zcela vnější, o relativní podobný vzhled spíše než o závažné vztahy.

Ideal Carrièrův je omezen. Ale jeho zvláštní genius šíří-li se málo, ryje hluboko. Zdá se, jako by si byl vzal za princip, že soustředěná snaha kontemplace na jediný bod všehomíra stejně a lépe pronikne tajemství věčných zákonů než rozptylující se a generalisující snaha duše lačné všechno pojmouti a chápati mnohost tvarů i předmětů. Carrière má neobyčejnou vůli. Místo aby jí užíval k obejmutí všeho, a vydal se nebezpečí, že bude povrchním a stkvělým zároveň, upotřebil jí k tomu, aby vyloučil, co se mu nezdálo nutným, a zbavil se výslovně toho, čemu se říká „radost z malování".

Je zbytečno snažiti se oceniti v pravé míře umění Eugena Carrièra, nezměříme-li především stupeň psychologických elementů, jichž vyjádření žádal na formách malířství. Není dokonce literarním malířem, neboť nikdy se nepokusil suggerovati kresbou, tonem a modelací myšlénku vyhraženou jiným řečem. Ale je to malíř analysta a subjektivista, jenž nepředstavuje nikdy zřejmé zjevy života pro ně samy, nýbrž aby připomněl druhou skutečnost, zcela vnitřní, zcela myšlenkovou, jejímiž symboly jsou tyto zjevy. Jsou malíři, kteří svedeni radostí života chtějí všechno malovat, nacházejíce všude zářící motivy a hrajíce, jak praví Novalis, s formou a zdáním. Jsou malíři, kteří nechtějí si vybrati v přírodě než elementy, jichž pomocí mohou učiniti přístupnými touhy své duše. Jedni jsou ovládáni svým viděním, jež tvoří celou jejich intellektualnost; druzí ovládají své vidění a činí z něho služku své meditaec. Eugène Carrière je z těchto druhých. Proto mu stačí velmi málo námětů; a protože nenašel nic synthetičtějšího a vábivějšího než tajemství obličeje u své ženy, u svých dětí a několika vrstevníků, omezil se na tato themata a vyvodil z nich všechny své povšechné myšlenky o fysiognomii života.

Je vždy nebezpečno mluviti o filosofii nebo ideologii u plastického umělce. Ale nikdo za našich dob nemá více práva než Eugène Carrière k tomu, aby se při něm mluvilo o těchto věcech, a právě to, mnohem více než různosti techniky, odděluje ho nenávratně od doby, kdy impressionismus oživil dogma vnějšku, kultus hledání zdání, hlásaje nedůvěru ke vší převaze myšlenky v malířství.

Carrière užívá malířství, aby zjevil svoji osobnost, ale nepodrobuje mu ji. Je velký malíř, ale je hlavně člověk, jenž vyjadřuje své myšlenky s vědomím, že prožil svůj život co nejúplněji, a láká ho všechno hluboké.

Stačilo by, abychom pochopili, že neomezuje svoji povinnost a svoji možnost lidskou na dobré malování, čísti jeho několik článků: předmluvu k výstavě Rodinově, přednášky v Museu, uveřejněné dopisy. Jsou to stránky velkého prosaika. Dosáhl v nich rázem výtečnosti formy a nejkrásnějších kvalit řeči, protože vyjádřil se soustředěnou prostotou dokonalou souvislost svých osobitých myšlenek. Kdyby těch několik obdivuhodných stránek přežilo samo úplné zničení jeho obrazů, svědčilo by pod jménem Eugèna Carrièra o někom, kdo byl skutečně veliký, a dovedl jíti na dno věcí.

Zde ku příkladu několik vět vyňatých z předmluvy, kterou napsal Carrière pro výstavu svých prací u Boussoda r. 1896:

„Vidím v sobě ostatní lidi a shledávám sebe v nich: co je mojí vášní, je jim draho. Láska k vnějším formám přírody je prostředkem chápání, jejž mi příroda ukládá. Nevím, vymyká-li se skutečnost duchu, kdyžtě je gesto viditelnou vůlí: cítil jsem je vždy spojeny. Pohnutlivé překvapení přírody pro 'oči, jež se otevrou pod vládou myšlenky konečně vidoucí, okamžik a minulost splynulé v našich vzpomínkách a v naší přítomnosti, to vše

je mojí radostí a mým nepokojem. Její tajemná logika vnucuje se mému duchu: pocit resumuje tolik soustředěných sil! Formy, jež neexistují samy pro sebe, ale svými mnohonásobnými vztahy, všechno v dálném odstupu pojí se k nám subtilními přechody: všechno je důvěrným sdělením, jež odpovídá našim přiznáním ...“

Mallarmé nebyl by napsal jinak tuto poslední větu. Zde jiné úryvky. „Obdiv přírody přivádí nás k obdivu přirozenosti lidské, jejímu to vědomému výrazu: a tak nám brání všechno ji ponížiti. Děti jsou skoro vždy krásné a dospělí lidé poklesli. Proč? Myslím, že se jim nedovolovalo, aby se dívali do sebe. Tou ohavnou náklonností vyzískati ze svých schopností všechny vnější užitky na úkor všeho, co je krásného v nás i kolem nás, docházíme na konec svého života, ztrativše všechnu odvahu a předavše život druhým zcela automaticky s příkladem deformace. Kritikové kárají umělce pro nedostatečnost jejich řemesla, nikdy pro nedostatečnost jejich touhy, umělci se dívají příliš na své ruce a zabývají se méně svou myšlenkou. V tom je bída tolika nadaných lidí. Když se věkem způsob provedení stává těžkopádným, moralní prázdnota mozku, jenž nebyl nikdy cvičen, zjeví se krutě...“

Tento synthetický styl volné a stajené energie, obrazný a abstraktní zároveň, koncentruje se ještě více v rozpravě: Člověk visionářem skutečnosti, kterou měl v Museu r. 1903 před kostrami a fossiliemi, dokladu to nejzvláštnější výmluvnosti: Carrière ryje tam podivné „analogické kresby“, smím-li se odvážiti takového výrazu. Zde ku příkladu co praví malíř o rhinoceru:

„Jeho obratle s modelací tučných bylin shodují se s překypující zemí, kde vládne, porostlou mocnou vegetací, kterou se živí jeho massa. Je pohyblivým obrazem půdy, která ho vydala. Jeho hlava zdá se utvořena ze zdí. Od mocného čela snížení nozder je přivedeno správnou a přirozenou křivkou, rozkošně dekorativního tesání. A jaká krása ve velkém mlčení dásní se splynulými plochami, z nichž pučí rozkvět zubů podobných krásným prvosenkám!“

O hadech praví:

„Jaké umění by dovedlo ukovati řetězy stejně krásné jako tyto kostry, jichž prstenovité obratle nepozorovatelně zmenšují se od záhybu k záhybu, od silnějšího středu k štíhlým koncům, a uzavírají se v pravou chvíli krásnou závorou hlavy?“

O velrybě:

„Dovedete si představiti krásnější rampu, jemnější modelace ve své střídmé síle, než onu, jež vroubí spodní čelist? Je rozkoší sledovati ji rukou, nejen pro hladké zrno a krásu látky, nýbrž protože život té harmonické modelace těší mou živou ruku, která se sama poznává při doteku.“

Podotýká u pásovce obrovského, že „hned v těžkosti své první snahy život ukazuje se nerozdílným od půvabu, neboť pásovec je zakulacený balvan kamenný, pokrytý rytou výzdobou hustých sedmikrás po celé šíři své klenby.“

Nachází mezi všemi formami Musea souvislost, jež určuje život pod konstrukcemi a působí, že člověk, jenž je pozoruje, poznává se v nich. Dochází tak k pathetické filosofii velmi blízké Carlylovi: „Těmi kostrami, jež nás obklopují, les živé nádhery, cítím kolovati jakoby dech svobody!“ Celá tato rozprava-návštěva je tak svědectvím úžasného mozku malíře-myslitele. Tento optimismus o původu a kontemplativním poslání člověka, jenž sbližuje také Carrièra s p. Rosnym, shledáte také v krátké předmluvě k výstavě Rodinově r. 1900, kterou je nutno opsati celou:

„Umění Rodinovo vychází ze země a vrací se tam, podobno obrovským balvanům, skalám nebo dolmenům, které posilují samotu, a v jichž hrdinském zvětšení poznal se člověk.

Předání myšlenky uměním, jako předání života, je dílo vášně a lásky.

Vášeň, jejímž je Rodin poslušným sluhou, dává mu odkrýti zákony, jež slouží k jejímu vyjádření; ona dává mu cit objemů a proporcí, výběr výrazného výběžku.

Takto projektuje země na venek své zjevné formy, obrazy, sochy, jež nás pronikají smyslem jejího vnitřního života.

Tyto zemské formy byly skutečnými zasvětitelkami Rodinovi. Ony ho osvobodily od tradic školských, v nich našel znova svou bytost a tvůrčí pud lidí, na něž se odvolává lidstvo.

Stromy, rostliny mu odhalily svoje analogie s těmi krásnými mladými ženami hladkých nohou, jež stoupají jako štíhlé sloupy, pohyblivého poprsí, kde se vzpíná prs, na nějž se těžce sklání hlava v prů-



EUGÈNE CARRIÈRE. ■
PODOBIZNA DĚVČETE.



CARRIÈRE
SESTRY.

vodu pružného a silného krku, jako krásný plod husté šťávy odklání svou větev.

Mocné čelo zastiňuje oči a tvář pomalu přivádí rety k přání milosti.

Formy se hledají a spojují v smyslných žádostech násilí a resignace, vzpírajíce se a poslušny zákonů, jimž nic neuniká; všude vítězí vědomá logika.

Generalisující duch Rodinův uložil mu samotu. Nemohl spolupracovati na kathedrále, jíž více není: ale jeho touha po lidstvu pojí jej s vnějšími formami přírody."

Tato stránka dá nám nejsprávnější pojem o původnosti Eugèna Carrièra. Je to báseň, jednotlivé věty jsou její sloky, a samy pausy mají svou cenu. Žádný malíř by takto nepsal, s touto směsicí žáru a přesnosti. Carrière pohlédl tak hluboko v samo jádro člověka, jehož měl posouditi, že nám zůstavil nevyrovnatelný dokument, pohled na mistra od jiného mistra. Čím více studujete tento kousek, tím více žasnete nad podivuhodnou kondensací myšlenek odlitých přesně v neměnných výrazech. Ale nechť je předmět Carrièrovy analysy jakýkoli, jeví při ní tutéž názornou bystrost.

Umění Carrièrovo si zvolna získávalo půdu. Ještě teď ho mnozí nechápou, a byl chválen často dříve, než byl pochopen, neboť jeho dílo, pyšné, melancholické, intensivní a střídmé není stvořeno pro nadšení kohokoliv. Uznávalo se spravedlivě mistrovství jeho kresby, styl a výraz jeho mateřství a jeho podobizen. Ale úmyslná skoro jednobarevnost zanechává v mnohé duši nepokoj a sklamání, rovněž tak úmyslné zahalování ve stín všech jeho postav. Nuže, umělec jako Carrière nezná úmyslnosti, přijímá za svá logická rozhodnutí zrale uvážená, a má své důvody, jež není nemožno sděliti druhým.

Carrièrovi nebylo by bývalo těžko dáti své malbě zvláštní ráz jinými prostředky než rozmazáním a jednobarvostí, kdyby nebyl přiveden k užívání těchto prostředků



EUGÈNE CARRIÈRE.
BÁSNÍK: VERLAINE.

důvody daleko vyššími než je ubohá touha odlišovati se. Maje hlavní zájem na tom, aby suggeroval přede vším duši, a dal jí vystoupiti z úzkostlivého zaznamenání podstatných bodů obličeje, a vzhledem k tomu, že toto umění nutných obětí bylo vznešeně obtížným cílem největších fysiognomiků, byl přiveden ke zcela klassické jistotě o důležité úloze ploch a modelace, jež jsou v obličeji nekonečně individuelnější nežli barva. Ví rovněž, že barva nezáleží ve více méně živé polychromii, ale ve správnosti valeurů, v intensitě, s jakou se pozorují konflikty světla a stínu. Přední jeho péčí bylo, nikoli ukázati způsob, jak atmosfera klade na obličej stejně jako na kterýkoli jiný předmět různé tóny, ale postupovati ze vnitř na ven a ukázati takořka vyzáření myšlenky vyjádřené tím kterým obličejem. Konečně byl zaujat hlavně nikoli tónem, ale plochami v obličeji lidském; a skutečně myslíce na člověka nepřipomínáme si barvu jeho pleti, kterou změní šero nebo slunce, ale formu jeho kostí pod masem. Tou se odhaluje trvale typus naší paměti.

Carrière počínal si tedy logicky vylučuje čím dále tím více barvu, aby soustředil celou svou vůli synthesy na světlo a stíny, totiž aby viděl spíše skulpturalně živou sochu a ne plochou malovanou figuru, kterou jest člověk, a vyjádřil její objemy postupnými odstíny od černé k bílé. Ale neužíval k vyjádření ani leptu, ani lithografie ani kresby, a zachoval malbu, protože material malířský sám v sobě dovoloval mu pružnější modelaci než tyto druhé prostředky: a neredukoval svou malbu na bílou a černou. Užíval stínového tónu rezavého a teplého, dosti podobného tomu, jaký nám ukazují staří Rembrandti, nebo přípravě, kterou Ricard jmenoval m á o m á č k a a jejíž přesné složení nám není známo. Hnědý a rezavý stín Carrièrův skládá se ostatně ze všech hlavních barev, stejně jako šedá Corotova, jemuž také vytýkali jednobarvost: a všechny jeho první práce připravují nám neočekávaný a raffinovaný požitek chromatických tonů. Vyloučil je pomalu v rostoucí touze neodváditi oko od psychologické studie obličeje žádným rozmarem toho okouzlujícího, ale povrchního živlu, jímž je barva hledaná pro barvu, bez vůle posloužiti její pomocí větší podobě. Stejný vývoj byl konstatován u Rembrandta, u Prudhona, u Ricarda, u Whistlera, totiž u všech malířů-analystů. Stačí ostatně podržeti vedle Carrièrova obrazu lept nebo kresbu uhlem, aby vyniklo, kolik vlastních barevných odstínů chová pod svou zdánlivou jednobarevností.

Dalo by se namítnouti bez diskusse, že málo záleží na tom, jaké jméno se dává tak obdivuhodným obrazům lidské bytosti, a že se takovému evokateurovi má dopřáti volba prostředků: ať jsou to malby, lepty nebo neurčené substance, díla jsou svrchovaně výrazná. Ale Carrière jest nicméně malířem a koloristou, nikoli kreslířem, protože malíře nedělá polychromie, nýbrž umění modelace, objemů, přechodů tónu, krása látky, jistota u vedení štětce, vhodnost lasur, rozdělení rozptýlených světel a soustředění effektů a valeurů na určitý bod, odlišnékvality komposice, výrazu, formy, všechno vlastnosti, jež má u nejvyšší míře.

Kdyby byly transponovány do kterékoli toniny, Carrièrovy práce zůstaly by přiměřeně harmonickými: stupeň jich krásy nezávisí nikterak na chromatismu. Ale všechna s p r á v n á zbarvení, jež zatajuje jejich synthesa, p r a v d i v á co do plánů, mohla by býti doplněna, aniž by tím obličeje získaly na živé pravdě, neboť všechno důležité je již tam, a notace červených rtů, žluti na lících nebo modře v zřítelnicích by o nic nezvětšila podobu nebo umělecký zájem. Carrière zbavuje své výtvory od počátku všeho, co by naše paměť nepodržela.

Zvolil-li stín za obvyklou scenerii svých postav, nebylo to pouze proto, že je přístupnější evokaci a tajemnému kouzlu zjevivších se tváří. Ale dovoluje spíše než světlo malebné soustředění effektů tím, že potlačí části, jež nejsou nezbytny. Stínové zahalení postav Carrièrových je logickým doplňkem jejich jednobarvosti, pouze stín umožňuje odstaviti do pozadí všechno, co přitěžuje postavě, aniž by ji podškrtávalo. Carrière hnal do krajnosti znalost tohoto couvnutí. Tato pevnost v tekutosti vnukla některým lidem výraz „malba occultistická nebo spiritistická.“ Carrière nemaluje zjevy ani larvy, ani astralní těla, ale maluje duše pod maskami, a v tomto smyslu jest occultistou etymologicky: odhaluje, co je skryto, zaklíná lidskou myšlenku, polarisuje ji na svém plátně. Utvoří si o ní pojem a vnutí nám jej. Dle tohoto pojímání je Carrière idealistou, jako Rembrandt, Prudhon, Ricard nebo Whistler. Holbein zaznamenává s dě-



E. CARRIÈRE.
MATEŘSTVÍ.



CARRIÈRE.
ŽENA PŘI
TOILLETĚ.

sivou přesností všechny detaily bytosti lidské, a nechá nás vybírati, podržeti nebo vyloučiti: je to realista, jenž jedná dle přírody. Carrière, nebo jeho intellektuelní příbuzenstvo, konají tuto práci za nás, a zvou nás pouze k výsledku.

Carrière chtěl prohloubiti pouze velmi málo tajemství, protože v jeho očích všechna tajemství přírody jsou solidární, a ježto nám bude užitečnější po krátký náš život, prohloubiti z nich dvě nebo tři než povrchně dotknouti se velkého počtu.

Není většího tajemství než přítomnost duše v těle. Vidíme je každou minutu, jsme z něho utvořeni sami, a přece si ho nedovedeme vysvětliti. Je to tedy tajnost tajností, tajemství patrné, spoutané s každým okamžikem denního života, jehož je každý z nás podobiznou. Stvoření zplozené, stvoření, jež plodí, mladík, muž,



EUGÈNE CARRIÈRE.
SOCHAŘ DEVILLER
S MATKOU.



E. CARRIÈRE.
PAN F. S CHOTÍ.

matka, dítě, to jsou themata Eugena Carrièra: city ochrany, lásky, předvídání, úzkosti, naděje, čekání, jež naplňují otce i matku v přítomnosti dětí, jsou mu nevyčerpanými záminkami.

Stačilo mu jen pohlédnouti v sebe a kolem sebe, aby je sbíral, a jeho jasná obraznost, zbavená neklidu a živená citem, spokojila se několika jemnými změnami v posách, aby neopakoval nikdy týž obraz. Více ještě než stejnost jich barevného vzezření dodává jakási mystičnost v pohnutí stylu mateřstvím Eugena Carrièra. Jsou plna mlčenlivé zbožnosti, a jich sladkost je skoro plachá. Carrière budí vždy dojem velikosti, jako Rodin, jemuž se podobá, protože mezi všemi posuňky vybral vždycky ty, jež se shodují s instinktem a proto jsou věčny. Neboť instinktivní gesto není nikdy banalní, a naučené gesto se jím rychle stane, jakkoli delikátně bylo zamýšleno. Matka a dítě od Carrièra jsou bytnosti, jichž se nedotkne čas, země ani móda, a vzájemný problem těchto dvou tvorů zachovává celý svůj temný majestát.

Eugène Carrière je prosycen myšlénkou o vysoké hodnotě člověka. Zná jeho slabost i sílu, ale ví také, jaká síla odporu, do-



EUGÈNE CARRIÈRE.
EDM. DE GONCOURT.



EUGÈNE CARRIÈRE.
PANÍ CARRIÈROVÁ.



E. CARRIÈRE.
ŽENA V LÁZNI.

broty, pochopení jest uzavřena v lidském tvoru: a toto klidné a energické přesvědčení ho oživuje, když staví jeho památník. Kondensuje v něm soustrast, úctu, radost a lásku, jež chová k celému lidstvu, a maluje jej takovým způsobem, abychom v jeho obraze shledali všechny tyto city. V Eugènu Carrièrovi je mnoho ducha Emersonova: jako americký essayista nemůže ani on mluviti o člověku jinak než v lyrických výlevech, jež nemají nic emfatického a pocházejí jen z velké lásky, jež vidí jasně naše chyby a důvěřuje v to, čeho jsme schopni. Mužská podobizna od Carrièra je vždy imposantní tím, kolik intelektu kondensuje, po tomto magickém stínu jsou rozptýleny myšlenky. Ale nic mu není příjemnější než nakloniti na kolena otcova dce-

rušku, jež se usmívá nebo sní, a pro něho muž, jenž jest otcem, znamená více a posílí se morálně o malou duši, jež prodlužuje jeho vlastní o několik minut věčnosti. Nachází překvapující láskání štětce, tu modelaci něžnou a jemnou, jež jest v naší době jeho výhradným tajemstvím a jež jest samou hudbou ticha, při čemž nematerielnost formy zůstává přece pevnou a mistrnou, ale jest tak genialně synthetisována, že hraje již jen roli obleku duše.

Povznešené intence Carrièrova umění jsou ojediněly v naší době. V jeho způsobu modelování a komposice jest jakási setřená síla, jež pochází od jeho velké schopnosti spojovati lidskou bytost s povšechnými formami přírody, a z jeho vůle pozorovati ji jako zvíře, rostlinu, bylinu, živý repertoir jejich různých vzezření. Carrière nechápe nic osamoceně: je celý zaujat analogiemi formy. Jako všichni praví velcí kreslíři došel on k tomu, že se povznáší mimovolně nad první a běžně přijatý pohled na každou formu, a že ji zbavuje její nahodilé skutečnosti, aby v ní na konec viděl jen šifru, skoro metafysický element, to, čemu filosofové říkají substrát myšlenky. Geometrická synthesa všech variací forem zjevuje se mu konečně zároveň s oněmi formami samými. Takto se hluboký realismus u velkých pozorovatelů rovná na konec absolutnímu idealismu.

Přichází chvíle, kdy vyšší člověk, jenž studuje zjevy a zdání, nachází ve všech jejich detailech stopu abstraktní ideje, která je oživuje, a dbá již jen o ni. K tomu došel starý Hokusai, tam dospěl Rodin a tam jest i Carrière. Tací umělci nejsou již přístupni davu, neboť nemyslí dokonce již na to, představovati něco. Jsou vášnivě zaujati snahou nekonečně vyšší (jako někteří mathematikové, jichž jest sotva tucet po Evropě, zabývají se určitými otázkami a rozumí si jen mezi sebou). Ve svých příliš řídkých článcích Eugène Carrière resumoval s největší stručností základy uměleckého vyučování opírajícího se o studium analogie forem. A toto výmluvné učení chvěje se stlumeným žárem, vážnou láskou ke všem vztahům živé bytosti a magnetických a buněčných vzorů přírody.

Dotýkám se těchto stanovisek, jen abych jasně ukázal omyl, do něhož bychom upadli, kdybychom pohlíželi na dílo Carrièrovo tak, jak se hledívá na práce jiných malířů naší doby, s očekáváním více méně mocného napodobení vnější skutečnosti. Znamenalo by zneuznávati úplně nejvlastnější kvality jeho genia, kdybychom nechápali, jak jeho monochromie a jeho láska k řádu jsou podmínkami jeho kouzla a úmysly jeho výslovné vůle. Všechno v něm je pronikavě a úporně koncentrováno; je nutno přistoupiti na jeho stanovisko nebo zanechati ho vůbec. Je to umělec, jehož mohou chutnati plně jen milující a vážní, protože kondensuje ve svém díle věci života zkoušeného a hlubokého. Je to velký člověk zcela zvláštní, jenž jsa přesně poslušen základních zákonů umění, které si vyvolil, podrobuje je svému snu, a tvoří si o malířství pojem velmi vysoký, vybavený z podmínek bezprostřední pravděpodobnosti a stkvělé momentnosti, jež jsme vždy nakloněni od něho žádati. Kolorista, ale nikoli polychromista, básník a symfonik vnitřního života, Eugène Carrière mluví od duše k duši probíraje tajemství forem, a v tom se mu nikdo za naší doby nevyrovná. V Salonech jeho dílo něžné, přísné, mistrné a magnetické zdá se mlčelivou lekcí všemu blýskání impressionismu, připomenutím immanentní melancholie velkého umění.

KRONIKA.

ČASOVÉ GLOSSY A DOKUMENTY.

(Glossa jubilejní neboli mrtvý kult mrtvých. — Ibsen a Brandes. — Altenbergův „Prodromos“, kniha radostné moudrosti.)

Žalostnou podívanou myslícímu člověkovi, i když seskromnil co nejvíce svoje požadavky na dnešní český život, jest to, co vynesly letošní jubilejní oslavy Havlíčkovy: většinou písek, prázdno, nicotu. Nikde skoro literární žně, která by dala zrno. Většinou, velikou většinou: nejhorší ochotničení nepovolaných a neposvěcených na poli, kam jinak zřídka vkročí, na poli literární historie a kritiky, kulturní historie a kritiky. Menšinou, malou menšinou rozšafná a bodrá práce, která se nepovznáší nad materiálnou píli a banální samozřejmosti. A mezi tím snad procento procenta, zlomeček, kde alespoň svítá a tuší se dosah otázek, které berou jiní nadarmo. Co přineslo výtvarné umění? Nic, nejbědnější nevkus. Poesie? Bezmála totéž. Literární a kulturní kritika? Skoro nic. Skoro všude přišla ke slovu jen povrchní nevědomost, neumění, neschopnost, promysliti a domysliti figuru, vcítiti se v její jádro, nestuhlé ještě časem, duševní nezpřízněnost. Bilance celkem zoufale negativná.

Nic žalostnějšího než kult mrtvých takto pojímaný, takto zneužívaný. Znamená nejhorší útok na všecku budoucnost, na svatost přítomnosti a její plné chvíle. Z mrtvého takto činí se překážka vývojová — mrtvé schema, hastroš, formule. Nevycituju-li nejvášnivější příbuzenství svojí touhy s tímto mrtvým, není-li mně čímsi, jako první nedokonalou skizzou mého vlastního snu, nesmí mi býti ničím než prachem a popelem, cosi, čemu se vyhnu.

Takový kult mrtvých, jak se provozuje řemeslně dnes u nás, znamená jednu jedinou nespravedlivost a neslušnost — nespravedlivost k mrtvým, nespravedlivost k živým. Ne každý má právo mluviti o mrtvém, ne každý má právo dovolávati se ho. Příkazem slušného srdce na celé zemi jen ten, kdo jej miloval již za živa, kdo mu rozuměl již za živa -- kdo měl k němu vztah jiný, hluboký a intimní, založený dříve a v čemsi jiném, než jest sensace chvíle, motiv náhody, jaký přinesla smrt nebo výročí její. Každé slušné srdce cítí, jakou špatnou, pokořující příležitostnost znamená smrt nebo jiné datum jubilejní: t o h o bylo třeba tedy, aby obrátila se na něho naše pozornost, studium, láska! Jeho život sám nám za to nestál! Musila přijít tato rána, aby nás vzrušila, vybouřila. Pravidelnost, zákon, jeho krása a tok — to všecko nestálo za pozornost; musilo přijít cosi výjimečného a chvilkového, náhoda a nehoda, chvilkově zajímavé a neobyčejné osvětlení scény, aby se naší lásce — jaká žalostná láska! — dostalo ostruhy, stimulantu. Věru nyní je mrtev, doopravdy mrtev: jaká radost! Nyní jest kořistí naší problematické lásky, které se již neubrání, nemůže ubránit! N e ž i l pro nás, pokud byl živ: to by bylo znamenalo trochu námahy s naší strany: spolupracovnictví nadějí, myšlenek, snů, víry. Musili bychom spolupracovat neviditelným, ale intensivním spolupracovnictvím na jeho díle, na jeho životě: pomáhat tvořit atmosferu, v níž by mohl žíti tvořící a zápasící čestný duch, atmosferu, v níž by mohlo zráti v laskavých parách jeho dílo — ale toho od nás, od naší „lásky“ nikdo nežádej! Ale nyní, nyní pro nás žije jako mrtvola, jako kapitola v literární historii, jako červený svátek v národním kalendáři, který neopomeneme

to nemá naprosto žádného smyslu. Bylo to v době, kdy Ibsen vydal Komedii lásky, která byla interpretována domácím tiskem co nejosobněji -- proti ženě Ibsenově.

Ovšem tenkrát nebyl Ibsen slavným, Evropou uznaným básníkem — tenkrát byl popíraným obskurním domácím literátem, stavěným do druhé řady daleko za Björnesona: tenkrát směl být urážen kdekoli kýmkoli otevřeně a beze studu. Ale dnes? Dnes jest modlou národní — on, někdejší psanec. A v tom jest psychologické vysvětlení všeho: dnes se obrátila karta a přešlo se v extrem opačný: dnes jest již urážkou, vykládá se jako urážka něco, co jest zcela indifferentní a nemůže nijak snížit naši úctu k Ibsenovi, naopak: může nám jej jen přiblížit, zlidštit.

V tom jest hořké jádro této tragikomedie.

Nenapadá mne, hájiti slečnu Bardachovu. Možná, že její čin není ve všem pěkný. Jest možno, že jí skutečně hnala touha, aby viděla své jméno v literární historii, svoji podobiznu v knížce Brandesově. Ale i pak dá se to pochopit a vysvětlit a není právě, proč spílat. Kdo ví, má-li co jiného na světě tato slečna Bardachová než tuto svoji problematickou naději v ještě problematičtější literární slávu. Neboť každý hlubší člověk vidí, že v celé věci naprosto nejde o nějakou slečnu Emilii Bardachovou z Vídně, tak a tak starou, té a té postavy, toho a onoho ducha. Ne: jde o typický osud básníkův, o typický případ básníkova osudu, o typický akt básníkova života.

Každý, kdo jest jen mentem psycholog, ví, že Ibsen nezatoužil po žádné slečně Emilii Bardachové, nýbrž po mládí, po snu a kráse mládí. A příležitostí k tomu mohla býti kterákoli, obstojně slušná mladá dívka, která by nebyla jen pod normál ohyzdná nebo hloupá nebo drzá, aby nekazila básníkův sen, nebudila jej z něho. Bleskosvodem může býti, jak známo, cokoli: ušlechtilý a krásný strom jako močál, věž chrámová jako komín kterékoli chatrče. A zde nejde o víc než o takový psychologický bleskosvod, o příležitost k projevu duševního stavu, nakupeného bohatství citového, o příležitost k typickému prožití. Emilie Bardachová jest skrz na skrz ne individuum, ale případ, typický případ básníkova osudu, právě tak typický jako různé Marianny a Ulricy v životě Goethově, Julie v životě Lamartinově a Emilie nebo Jany v životě Shelleyově.

Případ Emilie Bardachové přešel sám sebou Ibsenovi ve figuru, v typ, v symbol: Emilie jest jedním elementem, z něhož vyrostla Hilda v „Staviteli Solnessovi". A v tom jest také ospravedlnění Brandesovo: Ibsen sám pojal případ Bardachové ve svoje dílo tím, že ji přebásnil nebo dobásnil v typ. A krátká podzimní pohádka o pobytu Ibsenově na villegiatuře v Tyrolsku a styku jeho s mladou vídeňskou dívkou má přirozené své místo ve výkladu vzniku a genese Ibsenova „Stavitele Solnessa". Brandes vedl si tedy věcně, ukázal-li na tento biografický moment pro genesi tohoto dramatu. Snad mohl počkat s uveřejněním korrespondence, možná — ale významu ta otázka nemá, neboť celá korrespondence nemůže naprosto snížit v ničem úctu k Ibsenovi. Naopak: postavíme-li se i na stanovisko nejobmezenějšího puritanismu, jest patrno, že Ibsen nemá v ničem „viny", rozumíme-li i tomuto slovu s nejzákoničtějším formalismem a s nejpříkřejší obmezeností. Nejde o víc než o melancholický sen, z něhož básník sám nechtěl míti skutečnost — snad proto, že tušil již tehdy předjímající moudrostí tvůrčího sobectví, že z něho bude míti cosi více: motiv uměleckého díla . . . (Neboť kdo vypoví kdy všecku chytrost i křivolaké labyrintové stezky, jimiž pracuje to, čemu se říká jednou sobectví a podruhé moudrost umělecká?)

A otázka po právech literární historie a kritiky na soukromý život velkého mrtvého člověka jest taktním srdcím a opravdu myslivým duchům dávno rozřešena: v tom bodě, jako všude, kryje se opravdový intellekt s taktem srdce a jemností mysli — opravdová a skutečná potřeba vědecká, potřeba poznání a bádání, nikdy nemusí porušovat (a je-li nesena láskou ke svému objektu, ani nemůže porušovat) piety srdce, úcty k privatissimům mrtvého — neboť co básník sám chtěl míti svatyní svého života, tam nemůže ani ona vstupovati jinak než s tímto citem.

Soukromý život básníkův patří literární historii potud, pokud vykládá jeho dílo a jest látkou jeho tvorby. A duchům myslícím a pracujícím také jen potud a jen s tohoto stanoviska a pod tímto zorným úhlem jest zajímavý. Výlučně na život básníkův se stanoviska anekdotové pikantnosti a zábavnosti soustřeďují se jen ubožáci, jimž

dílo básníkovo jest němo, poněvadž nemají sluchu, aby mu porozuměli. A v tom jest již odsouzení, které si vynáší sama sebou takováto činnost podnikaná z nešlechtěnosti nebo malé cudnosti srdce, neboť ony nejsou ničím jiným než korrelátem chudého ducha . . . Ten jest vlastně jedinou nepietností k velkému básníkovi nebo umělcovi a ten prozradí se vždycky dříve nebo později, i když se někdy pro změnu maskuje obmezeneckým zélotstvím pietnosti. . .

* * *

Vídeňský poeta Petr Altenberg vydal rozkošnou knihu Prodromos, malé črty prósou, glossy in margine moderního života, epigrammy a hry slovní, při zdánlivé bizarnosti a manýrovanosti často krásné opravdovou velikou krásou, která není v rozměrech a ve formách akademické poetiky, nýbrž v hloubce a čistotě zraku. Kniha Řeka, kterému všecka kultura začíná pochopením a pěstěním těla, a přece při tom jinými stranami kniha novoromantika; ale není proč diviti se tomu; nikdo jiný než veliký básník a myslitel romantický, Novalis nenapsal větu o těle lidském jako jediném chrámu božím. V tom jest ukrytý leitmotiv knihy Altenbergovy, její smysl a její zvláštní básnické posvěcení, gracie, s níž dovede mluviti i o věcech malicherných a triviálních — ovšem zdánlivě jen malicherných a triviálních. Altenberg jest v tom právě moderním básníkem, že není mu malicherností: jedna jest osnova, z níž jest spředen život lidský.

Altenbergova kniha jest knihou o kráse života, knihou estetiky v nejširším smyslu slova. Estetika není mu ničím papírovým a příležitostně slavnostním, žádnou nadoblačnou stavbou ideovou, hloubáním o metafysických entitách: estetika jest tu kalobiotikou, vkusem a taktem i v nejmenších věcech běžného denního života, jemným sluchem pro každou kakofonii. Krása jest jen stupňovaný zmocněný život, zdravý a očistěný život, žitý ozdravělými, zjemnělými smysly. Vypadá to někdy materialisticky, ale v pravdě jest to idealismus, idealismus, který počítá s vlastními elementy uměleckého cítění a staví od nich a z nich. Nejde tu o nic menšího než o výchovu smyslů v nástroje estetického cítění, uměleckého vnímání: a nástroje ty musí býti vychovány v nejvyšší možnou přesnost, věrnost, spolehlivost, čistotu.

Kniha zní a zvučí všude pochopením velikých, základních hodnot uměleckých a životních, cítěním velikého rytmu s pokorným nabízením se mu a přimknutím se k němu. Altenberg jest vášnivý uctívač všech hlubokých podsvětných zřídel života: není náhodou, že nejkrásnější strany věnuje životu dítěte a ženy, těchto sladkých, kouzelných a záhadných bytostí, bližších ještě a spřízněnějších ještě než muž podsvětné tajemné logice, osudové řeči života. Jak cítí tu Altenberg, co uniká škatulkářskému rozumu okoralé a tupé běžné mysli mužské, jak hluboko vidí do ukryté zákonnosti a sladké prostoty, jakými jemnými orgány pozoruje a uhaduje! Málokdy byla překonána tak cele všecka šablonovitost literární, všecka hra stuhlými pojmy, zděděným mrtvým inventářem: ten zde tvoří si sám svoje nástroje dle potřeby předmětu, látky, sujetu, dle inspirace chvíle, nálady, barvy, slova.

Kniha estetická, neboť má první a základní rys estetického cítění: smysl pro zákon, úctu k zákonu, lásku k zákonu. Mysterium má u Altenberga jen tento smysl: zákon, jeho velikost, krása, rytmus všecko pronikající a zachovávající. Krásu nedefinoval by jinak než vycítěný zákon, tvorbu ne jinak než svobodu v zákoně. Altenberg jest právě pravnukem Goethovým a naplňuje — třebas zdrobněle, ve svých mezích — jeho příkaz: každý buď Řekem, Řekem svým způsobem, ale buď jím každý!

Nikde neměla by býti čtena knížka Altenbergova víc než u nás, kde estetika stále ještě jest papírovou budovou postavenou na katédrové desce. Altenberg cítí, že estetika není věcí mozku a hlavy, nýbrž celého organismu, celého těla, celé bytosti lidské: že nástrojem jejím není jen mozek, nýbrž každá póra, celá pleť, cit, hmat, takt. U nás jest o uměleckých dílech stále ještě běžným názor, že vznikají prací hlavy, prací v pracovně, v několikahodiných sezeních. Altenberg by konečně poučil, že takto nemůže vzniknout nic než papír popsaný nebo pokreslený mrtvou nudou. Na uměleckém díle pracuje všecko a nejvíce nevědomé: píše jej více než péro spánek, hra, zpěv, toulka městem nebo jízda člunem na vodě, tisíc rozkošných dobrodružství zraku, sluchu, srdce, a důležitější pro jeho vznik než vysoké ideály, rozšafná píle, moralistní intence a zušlechťující tendence jest způsob, jak jísti rybu nebo kdy ovoce a kdy píti

nebo nepíti čaj a jak připravený. Jen kde jsou domovem tato zdánlivě drobná umění, může vzniknout umění ostatní, zdánlivě velké. QUIDAM.

Z ČASOPISŮ.

Znamenitý německý výtvarný měsíčník Kunst und Künstler přináší v posledních dvou číslech (11. a 12.) vzácné poznámky francouzského malíře Denisa o kouzelném mladém sochaři Aristidovi Maillolovi, který se zvedá jako nová hvězda vedle Rodina, v mnohém jeho protinožec a reakce proti němu. Je-li Rodin geniálním násilníkem, nejvyšším vyvrcholením barevně malířského a romantického stylu, žhavou a složitou obrazností, plnou ohně, ale i kouře, naturellem prudce útočným, impressionisticky volným a rafinovaně perversným, nese se Maillol za prostotou, klassickou jadrností a plností, zrnitostí vlastní plastiky, za primitivnou nevinností a naivní smyslností harmonického klassicismu; zvláštní velikost, zvučící a vylévající se z klidu, zákonná čistota a syntésa obětující detaily sebe zajímavější mluví z jeho výtvorů. Jest dnes nejšťastnějším představitelem francouzského neoklassicismu, který nastupuje vládu v touhách i v dílech mladé francouzské generace malířské i sochařské po impressionismu (k němuž v sochařství náleží i Rodin) a jenž odvozuje svůj původ z Gauguina a Cézannea. Maillol pochází z jihu franconzského od břehů středozemního moře, kde měli Řekové svoje bohaté a krásné kolonie. Jako řečtí klassikové snaží se stvořiti dokonale krásné a dokonale prosté tvary: velikou svoji lásku k životu poutá v zákon, v konvenci, ve styl, tvoří — jako Řekové a jako Egypťané a jiným způsobem i nejlepší Gotikové — nejen individuálné umělecké dílo, kouzlo chvíle a moment invence, nýbrž sám jeho typ, cosi vyššího a praegnantnějšího než empirie. „Až k jakému stupni má Maillol cit pro formu, pro krásu linie, pro geometrickou dokonalost těla, to vyjadřují již úplně jeho plány, jeho nejprchavější skizzy. Jednoduchý tah stačí mu, aby ospravedlnil jeho plastický zájem na díle, na němž jej pak vidíme pracovati dlouhé měsíce. Kouzelné arabesky jeho tapisserií ukazují jeho první tápání po formě; ovšem jsou barevné a to jest na první pohled jejich největším kouzlem. Třebas pochází ze země, která ukazuje poussinské linie a spíše šedé tinty, dráždila jej přece od mládí hra barevná. Byl malířským a dekorativným talentem dříve než byl sochařem. Jsou známy jeho krásné tapety, které vystavoval v Saloně Société nationale: velké figury geniálně drapirovaných žen v okolí zahradním nebo parkovém. Ale právě v těchto prvních dílech, právě jako v několika málo jeho malbách, litografiích a dřevorytech, odkrýváme již pod něžností barev jeho hluboký smysl pro formu.... Již jeho první figuriny ukazují ve své plnosti všecky jeho plastické kvality. Jeho mistrovství utvrzuje se v sochách a v soškách posledních let, v polodrapované figuře Octava Mirbeaua, v zápasnicích a v sedícím děvčeti u p. Vollarda. v stojící ženě p. Fayetově, v dřepící ženské postavě hraběte Kesslera — ve všech objevujete úžasné kombinace ploch, dokonalé porozumění pro relativnou důležitost volumenu, silnou modellaci a šířku v celém provedení. Co jest při vypracovávání jeho díla jeho kriteriem, jeho vůdcem? Není to charakter typu jednou pro vždy zvoleného; neboť bere z různých modelů, odlitků a dokonce i fotografií zcela různé elementy, které staví v celek. Není to také pohyb, neboť mění jej během své práce, jest to prostě obdivuhodný, instinktivný, přirozený cit pro formu. — Nikdo nekomponuje jako Maillol element masový, symmetrii torsa a celou architekturu smyslů, v níž se rozpíná jeho fantasie. Potřebuje absolutní svobody, aby vynalézal po svém bezpečném instinktu a utvářel materii. Ale i v mistrování přemíry svých darů, ve způsobu, jak volí z tisíce různých prvků ty, které jsou nejzpůsobilejší, aby jej uspokojily, cítí zcela jako klassik potřebu tísně. Tento potomek Egypťanů, Řeků a nádherného Pradiera předpisuje si sám pevně uložené proposice, pevné stanovy: podle svých obyčejných modelů precisoval si míry, jež se mu líbí, a stvořil ideální typ, jemuž dle možnosti všecko podřizuje. Pozoroval jsem, že se snaží, užívaje pokud možno soustavně tvarů kulovitých a cylindrovitých, uskutečniti radu Ingresovu: „že musí býti nohy jako sloupy". — A užívá prostředků mistrem označených. „Abychom docílili krásy formy, musíme modelovati kulatě a bez vnitřních detailů. Neboť krásná forma jest právě plocha se zakulacením." — A Ingres dodal také: „Proč nestvoří veliký styl? Poněvadž se dělají místo jedné velké formy tři malé." Stkvělá formule, která objímá celé umění i methodu Maillolovu!"

V těchže číslech má Karel Scheffler znamenitou kritickou studii o Anselmovi Feuerbachovi. Anselm Feuerbach byl to právě, na něhož obrátila nejvíce pozornosti poslední německá centennálka, on vyšel z ní

jako nejzajímavější umělecký zjev, jemuž bylo dlouho křivděno, který nebyl dlouho doceňován. A zase byl to Julius Meier Graefe, který ve své Entwicklungsgeschichte připravoval půdu této posmrtné spravedlnosti: napsal v ní přímo, že Feuerbach jest největší německý malíř. Ve své poslední studii odvažuje a rozsuzuje Karel Scheffler s velikou kritickou hloubkou celý spor: ukazuje vedle toho, v čem jest Feuerbach předchůdcem dneška, umělcem vysokých cílů a celého naplněného uměleckého zákona, i jeho nedostatečnost, sterilnost, slabost, zrazenost ve věcech jiných: tragickou omezenost a problematičnost tohoto zjevu, směřujícího k věcem nejvyšším, ovšem ne vždy jich dosahujícím. Feuerbach jest Schefferovi „vítězem, který tragicky žil a záhy zemřel, ale v některých bodech překonal i pýchu století, Leibla, jehož ruka „nestačila často myšlénkám", který někdy utíkal se k takovým dětinskostem, že říkal, že motýl na obraze Ifigenie „znamená" duši a který přece jako jeden ze zcela řídkých dospěl jednoty stylu a skutečnosti; který zachránil naší době mnoho z toho, co nemůže nalézti místa v principu impressionistickém a čeho přece nelze ztratiti; v němž vězel Francouz, Řek a professor akademie, mistr a věčný primán, který přes Francii a Italii jest jedním z nejněmečtějších ze všech druhů. V něm nebylo nic z malířského ingenia Rembrandtova nebo Rubensova. Nikdy nevzal do ruky tužku, a zřídka štětec z čisté radosti kreslířské, z naivní radosti z nazírání, z vytváření; vždycky vztahovaly se jeho studie na veliké myšlenky a plány, vždycky byly jen pomůckami, aby vytvořily to, co tento Greger Werle cítil jako „ideální požadavek".

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Stanislav Sucharda předložil v posledním čase ku schválení definitivní model (v polovici skutečné velikosti) pro Palackého pomník a vyzkoušel také pomocí přibližné plátěné a dřevěné konstrukce na místě poměry a dojem u velikosti skutečné.

Registrujeme to faktum s radostí: vstoupil tím v definitivní stadium jeden ze tří monumentálních podniků české moderní plastiky — ale ovšem upozorňujeme při tom i znova na to, co vyniklo každému, kdo v těchto dnech viděl přibližný model na Palackého náměstí: jak důležita bude úprava okolí pro definitivní efekt pomníku. Vykoná-li umělec svoji práci, má on i veřejnost právo žádati, aby nebyla okolím ubíjena.

*

Návrhy na oponu divadla na Král. Vinohradech.

Jedna ze vzácných konkurencí, kde, třeba úroveň celku nebyla vysoká, jsou cenou poctěné návrhy dost silny, aby výsledek mohl být uznán za uspokojující, a kde lze bezpodmínečně souhlasiti s výrokem jury.

Návrh p. Vladimíra Županského, poctěný první cenou, i návrh p. Špillarův, cena druhá, jsou práce hodnoty skutečné a nikoli snad jen relativně nejlepší mezi slabými. Velice vkusně řešený a nad míru duchaplně skizzovaný projekt p. Županského stojí umělecky o několik honů před ostatními: je to jediný, před nímž si uvědomíte, že od vytvoření znamenité opony Hynaisovy uplynulo skutečně už dvacet roků a že se za tu dobu změnilo nazírání na dekorativní úkoly — skoro všechny ostatní návrhy jsou více méně ve vleku Hynaisovu a žádný ovšem nedostihuje svého vzoru. Županský také jediný byl bezohledně dekorativní a nehonil se za literárními pointami.

Návrh Špillarův vyniká hlavně krásným gobelinovým tonem a diskretním vkusem, který je Špillarovi vlastní.

Za těmito dvěma zůstali všichni ostatní daleko pozadu a prozradili většinou žalostně málo skutečně dekorativního smyslu; několik dobrých nápadů zůstalo v zárodku a dekorativně nevyužito, dva tři různorodé motivy si často na téže oponě překážejí; skoro napořád jsou to živé obrazy nebo závěrečné sceny baletu . . .

*

— Vzácný náš spolupracovník, p. Karel Scheffler, stane se, jak se dovídáme, příštím ročníkem redaktorem německého měsíčníku výtvarného „Kunst und Künstler". Není pochyby, že jest to ziskem i pro list tak krásné úrovně, jako je tato revue.

*

V Paříži zemřel 24. srpna malíř Alfred Stevens. Narodil se dne 11. května 1828 v Brusselu v Belgii; vstoupil do atelieru Navezova; malířem Roqueplanem byl přiveden do Paříže, kde na škole krásných umění měl učitelem Ingresa. S počátku stál pod vlivem Courbetovým a klonil se k malbě realistické a sociálně literární, tak v obrazech: La petite industrie, La mendiante a v. j.; ale záhy nalezl vlastní pole v malbě interieurů velkého světa a ženské gracie a elegance, v níž byl některou dobu bez soupeře a v níž zůstane vždy dokonalým mistrem, plným vkusu a řídkých vlastností oka i štětce; jsou to obrazy ne veliké síly a

mocného vzletu, ale plné delikátního zření, plně vykořistěného a šťastně cítěného malířského métieru, bohatých jemných harmonií barevných. Z nejznámnějších jsou: Jaro života, Dar vánoční, Dáma s motýlem, Bête à Bon Dieu, Atelier, Žaponská maska, Bolestná jistota, Opadalá kytice, Hudebnice. R. 1900 byla uspořádána ve Škole krásných umění souborná výstava Stevensova; známý estét Robert de Montesquiou napsal tehdy velmi dobrou studii o umění Stevensovu do „Gazette des Beaux-Arts". Posledních pět let byl Stevens úplně skoro ochrnut a upoután do křesla.

*

— Marseilleskému museu krásných umění dostalo se vzácného daru od Emila Ricarda, bratra znamenitého potrétisty stejného jména: řady prací velikého sochaře Pugeta, jež sbíral p. Ricard s velikou vytrvalostí i obezřelostí po čtyřicet let. Donace Ricardova obsahuje 47 děl, z nichž 27 pochází authenticky od Pugeta, ostatní jsou buď sporna nebo jsou z jeho školy. Zvláštní zmínky z nich zasluhuje: bas-refief Odpočívající Herkules; dále malby: Sv. Panna učí čísti malého Ježíše, Podobizna mužova, Oběť Noova, David s hlavou Goliášovou a řada kreseb, tak dva veliké návrhy pro radnici marseilleskou, návrh baldachýnu chrámového, návrh fontány a j. R. 1899 byl již otevřen při museu marseilleském zvláštní sál Pugetův, obsahující některá vzácná díla velikého mistra marseilleského, tak medaillon Ludvíka XIV., hliněnou skizzu a nedokončený mramor Faun, Královský znak, který zdobil kdysi balkon radnice marseilleské, a řadu zajímavých kreseb a plánů architekturních a námořnicky a lodnicky dekorativných. K tomuto sálu bude nyní připojen nový sál obsahující donaci Ricardovu.

*

— V Kodani byly 27. června za přítomnosti rodiny královské a s velkou obřadností otevřeny nové budovy Glyptothéky Ny-Carlsbergovy, jež vděčí Dánsko i se sbírkami, které obsahují, štědrosti známého mecenáše, sládka Karla Jacobsena.

*

— Jedná se o to, aby v Antverpách byl uveden do stejného stavu, v jakém byl před třemi sty lety, dům Rubensův, a aby v něm bylo zřízeno museum, v němž by byly umístěny všecky památky na mistra.

*

— Utvořilo se dvojí komité, jedno italské a druhé francouzské, a obojí má účelem nalézti tělesné pozůstatky Leonarda da Vinci, zemřelého v Amboise, a postaviti mu pomník.

*

— Při opravách kteréhosi schodiště v museu Vatikánském v Římě byly nalezeny cenné malby dekorativné se štítem Lva X. a jinde jiné malby dekorativné, které se připisují buď Rafaelovi nebo Giuliovi Romanovi.

*

— Staedelský ústav ve Franfurtě n. M. získal v poslední době velký trojdílný oltářní obraz Lukáše Cranacha staršího z první periody jeho tvorby (z r. 1509) a rozhodně nejzajímavější jeho dílo vedle „Odpočinku na útěku", který má Berlín. Obraz byl koupen Molinierem ve Španělsku za 127.000 franků a z dražby jeho pozůstalosti získal jej Staedelský ústav za 122.000 franků.



VOLNÉ SMĚRY

HOGARTH.
PRODAVAČKA RÁČKŮ.

JULIUS MEIER-GRAEFE:

HOGARTH.*)

Anglie měla amateury dříve, než se jí dostalo umění. Jindřich VIII. byl nejlepším odběratelem Holbeinovým. Rádcové Karla I. kupovali nejlepší Italy, Vlámy a Holanďany. Od van Dycka měli velicí i malí mistři 17. století na Temži druhý domov. Kdyby záleželo jen na milovnictví, mohli bychom se s Macaulayem divit, že neměla Anglie na konci vlády Karla II. domácího umělce, jehož jméno by stálo za uchování. Již tento údiv však zasahuje část problému, kterým jsou umělecké dějiny ostrovní říše. Neboť v jádře nebyla tato chudoba ničím méně než podivnou, a čeho se dnes v Anglii dožíváme, následuje z týchž příčin, které přehlédl Macaulay. Sám start byl osudný. „Každé umění jest do jistého stupně illustrací, zvláště každé mladé umění. Musí jí býti, jako musí býti pohádkami první povídky, které zaměstnávají dítě.“ Anglické umění jí však nebylo. Nevzniklo z lidu, nýbrž přišlo odkudsi. Že jeho první výtvory byly importem, nemá významu, neboť jinak tomu nebylo ani v jiných zemích. Nejen prostředek, nýbrž i potřeba byla importem. Pokoušeli se o roubování, dříve než měli kmen. Očkovalo-li německé umění příliš málo, upadlo anglické umění v opačný extrem. Chyby umění německého byly omyly rozvoje, následky násilného přerušení prostřed života. Mělo šťastné mládí. Anglické umění nebylo nikdy dítětem. Vedlo se mu jako synům bohatých rodičů, které dají do pensionátu, aby doma nepřekáželi, a jejichž zárodky v nediferencované péči, která se stará jen o materielní potřeby, zakrňují. A s mládím chyběl mu i entusiasmus, věřivé oddání se nějaké veliké věci, silný účel, který zoceluje síly, dává individualismu na cestu vážnost k obětem hotovou a vychovává reky, ne egoisty. Každé umění potřebuje nejprve konkrétních ideálů, těla, jehož může i chuďas se dotknout a jež může pochopit, aby se mohlo povznésti k duchu nad všecky účely. Jen cviky primitivních dob, věnované variacím pokud možno nejprostším, daly dobám rozkvětu schopnost, aby zobrazily abstrakci svých ideálů a stvořily umění, které nám ještě dnes ukazuje do budoucnosti. K šťastnému výběru jest třeba, aby se ho účastnily všecky elementy národní. Vede-li pokrok v našich dobách nevyhnutelně k aristokracii, která prodává stále dráže požitek našich nejvyšších statků, počátek byl vždycky zcela demokratický, a dnes ještě utěšuje nás při pozorování našich mnohonásobných zjemnění myšlenka na tuto minulost a náhled, že ne surová libovůle utvářila tak věci. Vznikající umění anglické nebylo obvyklým nutným výrazem rasy. Ne lidové, nýbrž plutokratické instinkty stály u její kolébky. Počalo obchodním artiklem, šablonovitým kontrfejem. Poněvadž bohatí lidé měli to a ono, chtěli míti také obrazy.

Tento původ oloupil anglické malířství o možnost, aby bylo řečí k srdcím lidským a aby přivádělo k vědomí čisté dojmy. Bylo hned od počátku tím, čím stalo se dnes všude z nutnosti: luxem, a obdrželo od něho hned z předu svůj ráz. Jemu zůstalo až do dneška věrno a on

*) Tištěno jako český original.

rozlišuje je od každého jiného národního umění. Luxus neuloupil ostatnímu umění jeho vznešené dědičné právo, sloužiti nejušlechtilejším hnutím národním a udržeti se proti nižším instinktům, býti vždy ještě řečí, na jejímž rozvoji pracují nejlepší, i když již nenaslouchá lid, který doznal během časů jiného složení. Anglické umění na počátku 18. století však nejen že nebylo řečí, nýbrž bylo přímo proti řeči. Zahalovalo, co mělo býti vysloveno, přirozené hnutí, a podávalo svým odběratelům líčidlo. Místo aby malovalo, pomalovávalo tváře, drželo se kostymu a společenského gesta, představovalo lidi, jak si přáli, aby byli viděni v zrcadle mondénní vážnosti, bylo módou.

Několik velikých lidí stydělo se za toto určení a snažilo se dáti umění své země mužný směr. Největší z nich byl Hogarth. Dohonil, co ostatní promeškali, počal tím, že mluvil k svému národu, byl illustratorem. Ne v daleko viditelných freskách vypracoval příběhy, k tomu stal se čas příliš stručným. Uvidíme však, že přes to projevil rozhodné vlastnosti velikých počínatelů národních uměleckých projevů, aniž zapřel, v kterém století žil, aniž zapřel velikých osobností našeho světa, moderního světa. Ne s menším důrazem než velicí primitivní počínatelé národních umění mluvil svým uměním. Jen jeden po něm byl podobně silného smýšlení: Constable. Věžovitě přečnívají tito řídcí život svých krajanů a právě tato velikost zabránila jich zemi, že nezískala z nich bohaté požehnání. Vznikli z protivy k ženoucím silám anglického uměleckého života a obraceli se na elementární vrozené vlastnosti rassy, byli Angličany, dříve než byli umělci, lidmi, silnými a chytrými, dříve než z nutnosti, aby se vyjádřili podle svého citu, ustrojili si metier, měli něco, co by řekli, než získali svoji řeč. Proto rozumělo se jim sotva v jejich vlasti, jakby si bývali zasloužili, aby se jim rozumělo. Ale, co ztratila jejich vlast, tím že dala bůžkům dne přednost před nimi, získala Evropa. Právě tito, kteří jsou jen Angličany, kteří se nedají myslit v žádné jiné zemi, nalezli v cizině porozumění pro svoji nejlepší bytost a zde, ne doma, nesli bohaté plody.

Jest významné, že Hogarth začal ihned s reakcí. Jeho umění popíralo všecko, co až posud vytvořili jeho krajané, a musilo to popírat. To bylo jeho tragikou, neboť toto popírání určilo neplodný poměr jeho zcela o samotě stojící plodnosti k Anglii.

Zvláštní rozvoj anglické kultury, která, chráněna položením země, rychleji přešla k modernímu materialismu než všichni ostatní národové, rozhovořil i v umění předčasně všecky problémy. V každém pokroku působí současně analytické i syntetické elementy. Každý veliký umělec jest současně přitakáním i popřením. Zdravá rozvojová ekonomie té které země spočívá ve vyrovnání těchto sporných tendencí, takže se národu nepodkládá silnějšího popření, než může v daném momentu unésti, aby získal z projevu geniova positivný zisk. Hogarth popíral v rozvojovém stadiu, kdy národ positivních elementů vůbec postrádal. Mířil svým posměchem na latentní statek národní, který jeho vlastní umění potvrzovalo, ale osten přišel příliš záhy, aby byl poznán jako prospěšná syntesa. Jeho první gesto, karikatura Williama Kenta, která sesadila z trůnu hastroše anglické společnosti, polehtala bránici jeho krajanů, a takovým zůstalo již celé jeho působení. Působil nicméně podle všeho, kolik episod vypravují jeho současníci, velmi silně. Jedni báli se ho a ukrytí milovali jeho spílání ze škodolibosti. Platil každým způsobem za zábavnou četbu. Charles Lambův výrok, že jej po Shakespearovi nejraději čte, udeřil na nejvyšší stupeň hodnocení. Pochybná hymna Shakespearovi a snížení Hogarthovo současně. Nikdo neviděl nový formový svět v tomto šprýmaři, enthusiastní ano, které se projevovalo všemi silami nejušlechtilejšího optimismu a jemuž popírání sloužilo jen za slupku; nikdo nemohl je viděti. Neboť postřehnutí toho předpokládalo kulturu, k níž týž Hogarth přinášel teprve první stavební kameny. Bylo by nespravedlivé, diviti se tomuto zneuznání. Tak jako Hogarth ve svém postavení mohl jen právě tak si vésti se svým štětcem proměněným v satyrický osten, tak zase musilo se mu dostati jen sympatií z bludů sestavených, kterým byl odepřen každý vliv na estetické zušlechtění. Sféra, které se otevírá vtip člověka, jest oddělena o mnoho vrstev od oné, v níž se chápe krása formy. I národ tak kultivovaný jako Francouzi nebyli spravedliví o sto let později z téhož důvodu k Daumierovi, přes to, že jen povrchně zahaloval národní oddanost duchu antiky.

Hogarth sám byl si s počátku sotva významu svého vědom. Nic než neúprosnost jeho smíchu zdá se jej hnáti. Měl rozkoš z bezradých situací, která by chví-

lemi mohla dáti mysliti na Goyu, kdyby nebyl tak skrz na skrz odkloněn od všeho mysticismu, kdyby nebyl úplně masojedlým Angličanem, jednosmyslným, skrz na skrz dítětem svojí země. Smál se jako Angličan, měl typickou ukrutnost anglické komiky, která se nám ještě dnes zdá jako cizí svět, když jest nám ukazována v cirkuse grotesknimi clowny, kteří se upohlavkovávají do smrti. Co při tom působí, jest věcnost, cosi bezezvukého v hluku údů, logičnost v přehnané nesmyslnosti, styl v lybovůli. Tento styl nesestupuje ke komplikacím. Jest stejně patrný v lakonické skladbě vět anglické mluvy konversační právě jako v stručné suchosti, s níž John Bull provádí všude svoji vůli. Kočí na vysokém kozlíku handsomu ovládá jej stejně dobře jako lord ve sněmovně. Styl, který působí tím, co jest mu samozřejmého a naprosto nestylisovaného. Nazval bys jej barbarským, kdyby nebyl tak racionelní a věcný.

Hogarthovy scény jeví se na první pohled jako primitivní umění lidové. Zvláště jeho první mědirytiny mají skrz na skrz lidový ráz. Událost stojí docela v popředí. Ukázat všecko, co na daném bodě v dané chvíli se stalo, jest úmysl jedině patrný. A co se tu všecko neděje! Není koutku, kde by ještě vědro mléka nelilo svůj obsah na brokát nějakého pána dvořana nebo kde by opilý voják nesáhal za ňadra záletnici, nebo kde by se něco nerozbíjelo. Všecko bezpodmínečně věrohodné přes nemožné nakupení všech jen smyslitelných scén, ano právě proto. Nevíme okamžitě, pokud vylíčení jest uměním, poněvadž nemáme pro okamžik po ruce všecky srovnávací objekty ke kontrole svého dojmu; ale jedno jest jisto, že se jedná o skutečnosti. Nikdo nemyslí na to, aby bral tyto malované povídky za historické a nikdo nepochybuje o jejich skutečnosti. Existence, která se nám zdá pravdivější než pravděpodobná, která nevyzývá kontroly, ačkoliv týž příběh, byl-li by mluven nebo napsán, zbudil by v nás úsměv o naivnosti tvrzení. Záleží to v tom, že tyto příběhy jsou dělány pro sebe samy a neobracejí se ani s nejmenším na pozorovatele. Nikdo z herců nemyslí na to, co tomu říká obecenstvo. Lidé se baví, práskají se, podvádějí se a vraždí se. Nikdy nesklouzne pohled s jeviště do hlediště. To jde až do nesrozumitelnosti mnohých scén. Nevíme, co znamenají jednotlivosti v masopustním reji „The Fair“ nebo co všecko děje se ve „Four Times of the Day“ nebo v „March to Finchley“. Nescházelo v osmnáctém století kommentátorů, mezi nimiž přirozeně byli Němci na prvním místě. Effekt mohl býti jen negativní. Cena vězí právě v tom, co se nedá kommentovat. Že všecko skutečně tak se přihodilo, jak to stojí v Hogarthových obrazech, že lidé tak nestřežené ukazovali svoje vášně a tak málo obezřetně si vedli při všech příležitostech, uvěří jen člověk naivní. Hogarth neviděl žádného z dramat, jež líčil. Ale pochopil — a v tom lze jej srovnati se Shakespearem — možnosti svojí doby pro vytvoření dramatu. Jen nesmíme se při tom držet obvyklého významu dramatu, jemuž dal Shakespeare nejvelkolepější výklad, nesmíme myslit na to, co poesie dobývá jen ze svých účinků pro vytvoření kusu na scéně, ne na specifikum druhu. Shakespeare slyšel, co lidé kolem něho mluví a myslil o jejich myšlenkách. A poněvadž všecko to, zcela jak to pojal, dovedl organicky svázati, poněvadž amalgam byl právě tak silný jako síla, jíž chápal to, co poskytoval vnější svět, stvořil svoje nesmrtelné hry. Hogarth viděl intensivně typické pohyby svých lidí v affektu, postihoval zcela jako později Daumier způsoby jich pláče i smíchu a uvedl je v souvislost, která odpovídala obdivuhodně zvláštnosti částí. Mohli bychom si představit, že umělec vidí všecky jednotlivosti, které jej dráždí, deformovány, se zlomkovitými, zuráženými orgány, které bezpodmínečně naléhají na připojení k orgánům jiným, aby s nimi spojeny daly teprve cosi rozumného, to, co jediné jeví se umělci jako realita: formu. Jest nám v celku lhostejno, kterému příběhu Shakespeare svůj způsob přizpůsobuje, zda Brutovi nebo Othellovi nebo Falstaffovi, poněvadž zůstává týmž koncentrovaným Angličanem, zbásňuje-li římské nebo benátské pohádky. Nedojímá nás ani zvláštně, směje-li se nebo pláče-li se v dramatě, tak poznáváme i tyto, již mnohem všeobecnější pojmy jako nástroje vyšších mocí, a proto nemá pro nás otázka, pokud drama souhlasí se skutečnými událostmi, již naprosto žádného významu. Jakým básník dal mu býti, takovým musilo být. Historie jest křiva, vypravuje-li to jinak, t. j. vypravuje jiné události, které zde nejsou míněny. Tak dosahuje i Hogarth — v skromnějším, ne tak dokonale abstrahujícím způsobu —



WILLIAM HOGARTH. Z CYKLU „SVATBA DLE MODY". — SMLOUVA.

přesvědčení amalgamem, který spojuje části. Ne místně jednotlivý význam dává smysl. Amalgam jest zde právě tak výronem prostředků umění výtvarného, t. j. naprosto viditelný jako u Shakespeara leží obdivuhodná síla v tom, že všecko přizpůsobuje orgánům, jimiž bez dalšího dar jeho nejlépe dovedeme absorbovati. Zde stupňuje se do nepojmenovatelných vyšin mocnost slov, tam hra linie a plochy, barevnost. Ne pro jich vtip a situace smíme jmenovati společně Shakespeara a Hogartha; co z těchto vlastností zdá se stejným, jest jak jen možno různé — nýbrž proto, že oba dovedli dáti vznikati tomu, co zažili, před našima očima. Oba dosáhli toho různým způsobem. Podobnost spočívá ve vzdáleném příbuzenství impulsů, poněvadž oba náleželi téže zemi. Jako Shakespeare potřeboval i Hogarth ostnu, kterého získal z protivy svojí osobnosti k způsobu svých vrstevníků, a jest samozřejmo, že se nemohla projevit jeho vášeň v zátiších. Jeho legendy buďtež jak chcete bezvýznamny pro nesmrtelnou bytost jeho umění, dají se od něho stejně tak málo odmyslit, jako od Shakespeara Hamlet, Macbeth a královská dramata. Ale mluvíme-li tak, necítíme legendy jako objekty, nerozumíme pod tím materielní událost, nýbrž vidíme je jako části tvůrcovy a užíváme jich jako nutných symbolů pro určité kusy jeho bytosti. Míníme Shakespearea, řekneme-li Macbeth, a míníme něco z Hogartha, citujeme-li Trh Southworkský. Že nám toto vyjmutí připadá snazším u Shakespearea, že domníváme se míti z něho nekonečně víc než příběhy, které skutečně zanechal, že abstrakce, kterou dovršil, jest mnohem větší než u Hogartha, staví básníka vysoko nad malíře. Shakespeare ukázal se ve stu stupních, kdežto vedle něho a srovnán s ním, Hogarth spokojil se malou škálou.

Proto neztenčuje nesrozumitelnost v mnohých dílech Hogarthových (zvláště v mědirytinách, na nichž lpí ještě reproduktivný charakter všech gravur té doby) nikterak našeho požitku. Nerozumíme jednotlivostem v episodách, ale rozumíme jich společnému smyslu, rozumíme nejlepšímu na nich lépe než vrstevníci, kteří četli jen narážky. Ne v nich, pro něž měli mít vrstevníci po ruce výkladů deset a pro něž my jich máme sto, jest ta nepochopitelná dramatičnost, nýbrž ve spojení affektů, gest beze všeho dalšího mluvících v tanec plný změny. Strofa o Mystical Dance z Miltonova „Ztraceného ráje", kterou cituje Hogarth ve své „Analysis of Beauty", kde mluví o tanci:

Mystical dance !
Mazes intricate
Eccentric, intervolved yet regular,
Then most, when most irregular they seem

mohla by státi jako motto nad jeho uměním. Tančil svoje díla jako každý veliký umělec, a jeho rytmus jest tak silný, že nás dostává i přes místa, která by naše zvědavost ráda vytrhla ze souvislosti, aby je podala hloubavému rozumu. V něj věříme jako v nevyslovenou démoničnost v Shakespearovi, která žene lidi jako loutky, takže nemohou jinak jednati než jak jednají a svůj temný osud tak bezpečně dovršují, že se ani tomu nedivíme.

Genese jeho děl potvrzuje tuto základní vlastnost celého umění Hogarthova. Hogarth prodělal patrně různé studie až dospěl k definitivní versi. Jsou náčrty, které se velmi blízko přibližují konečnému resultátu — jako ku př. rudkové listy u Fairfaxe Murraye k „Gin Lane" a „Beer Street" — a nikterak nepodávají první myšlenku mistrovu. Na nich ještě pozorujeme, jak Hogarth, přenášeje je na měď, sezřejmil stránku illustrační. Jiné obsahují ještě sotva nebo jen v narážkách obrat v komičnost. Drastičné leží ještě naprosto nevysloveno ve hře tančících linií. V náčrtu k jedenáctému listu cyklu „Industry and Idleness" přeznívá drážďivé vlnění davu na širokém náměstí hlavami prošpikovaném bližší smysl listu. Nápověď ke krámové scéně téže serie, která nebyla provedena v mědirytině, nedovoluje ještě rozeznati, zda se náčrt kloní k žertovné nebo vážné straně, ale rozděluje massy s neodolatelnou názorností a dává liniím sílu upomínající na Rembrandta. Jiné listy téže serie jsou zase docela Dix-huitième — Dix-huitième do konečků prstů. Oko pozorovatelovo prodělává chvějný pohyb mikroskopických křivek a sděluje duchu jen libou vibraci forem. V Banketu — v náčrtu k osmému listu — zdá se, že vedlo péro dítě: všecko tančí v listě, i linie architektury. Obrysy lidí stolujících mohly by, málo změněny, představovati také lesnaté pozadí na některé kresbě bothské. Až hravé libovůle dotýká se zříkání se jednotlivostí. Ale dětskost jest jen v upřímnosti a genialnosti. Celek jest nepochopitelným způsobem zabezpečen. Nevystupuje do popředí fysiognomie jednotlivců a proto také nic specifického z psychologického významu té nebo oné skupiny, ale prostor s dlouhou tabulí lidí, kteří jedí, jejichž animální funkce jest vyjádřena hopkující linií. Skoro se zdá člověku, jakoby zde satira, která jinak tropí si žerty z figur lidí, obrátila celý sál v jediný objekt svého rozmaru a dělala na nás prostorem rokokovou tvář rýh a vrásek plnou. A pochopili-li jsme to již, všimneme si, že tato prostorná tvář nalezne se ve všech dílech Hogarthových i tam, kde jednotlivé tváře vyžadují si celé naší pozornosti.

Hogarthovy autobiografické poznámky dávají nám bezpečné poukazy, jaký byl jeho poměr k přírodě. Zvídáme, že skoro výlučně pracoval po paměti. Shledával, tak psal, „that he who could by any means acquire and retain in his memory perfect idea of the subjects he meant to draw, would have as clear a knowledge of the figure as a man who can write freely hath of the twenty-four letters of the alphabet and their infinite combinations (each of these being composed of lines) and would consequently be an accurate designer. I therefore andeavoured to habituate myself to the exercise of a sort of technical memory, and by repeating in my own mind the parts of which objects were composed, I could by degrees combine and put them down with my pencil. Thus with all the te drawbacks which resulted from the circonstances, I have mentioned, I had one material advantage over my competitors, viz, the early habit, I thus acquired of retaining in my mind's eye, without cold copying in on the spot whatever I intended to imitate. Sometimes but too seldom, I took the life, for correcting the parts, I had not

perfectly anough remembered and then I transferred them to my compositions.*)

Tuto methodu potvrzují biografové**) a rozumí se sama sebou při celém způsobu tohoto umění. Ona sama o sobě obsahuje již mistrův protest proti trudné bezpomocnosti jeho krajanů. Jejich opičení se, zbavené každého vnitřního účelu, nedošlo by v bezduchém napodobení přírody žádného vyvrácení. Hogarth hledal především ve svém povolání prostředek, jakým osobně vyrovnati se se světem a mohl to ve svém postavení jen silnou synthésou. Byl z rodu, byť i ne rázu Rubensova.

Jeho rytmus ukazuje mnohou podobu s Vlamem. Dělí je století a různost ras. Hogarth nemá nic z královského způsobu malíře Marie Medicejské. Byl skrz na skrz měšťákem v měšťácké zemi a žil v době, která se snažila uvolniti veliké gesto 17. století. Stojí tedy kvantitativně tak k Rubensovi jako současní Francouzové. Ale způsob jeho byl mistrovi bližší. Něco z řádění sedláků na posvícení v Louvru, z tohoto zcela zvláštního Rubense, žije v jeho scénách. Rozumí se, zmenšeno, viděno temperamentem dix-huitièmu. Cítíš způsobné rokoko i zde přes mnohý obhroublý detail. Jenže jeho způsobnost není tak plynná jako způsobnost Francouzů, a to přináší mu spíše přednost než nedostatek. Z jeho tužšího způsobu, který se do nás jako by zuby zatne, kdežto obrazů školy Watteauovy užíváme jako zralých, rozplývavých plodů, vzniká hlubší působení. Neztrácí nikdy svéhlavost samoukovu, bývá zřídka virtuosem — pak ovšem nad všecky anglické pojmy — a netratí se nikdy beze zlomku v známém rytmu doby. Má zcela vlastní pohyb. Dixhuitième pro muže. Žádný Francouz téže doby nenamaloval grotesku; pastýřská hodinka nestrpěla žádných příkrých kontrastů. Vedle Hogartha neuniknete dojmu, že Francouzové hráli jen na jedné struně a ostatek nástroje nechali ležeti ladem. Hogarth jest větší svět: objektivnější, viděný z větší výše. Jeho smích nedráždí vás, abyste se s ním smáli jako fraška šprýmařova. Pojímá více, poněvadž silněji cítí, i když se nám nejprve jeví jeho cit jen jako silnější nenávist. Jest mnoho věcí v jeho obrazech, kterých by žádný Chardin, žádný Fragonard nenamaloval sladčeji. Ale jsou vždycky jen tónem vedle jiných tónů a drsná nuance vedle nich podmiňuje bohatší změnu. Vždy cítíš něco ze svěžesti začátku, kdežto do sladkosti alkovnových malířů mísí se tušení konce.

To platí i v širším smyslu. Umělecko-historická analysa přivádí na světlo mnoho ingrediencí, které v naší představě stojí proti sobě jako nejpříkřejší kontrasty. Hogarth nutí naši pamět, aby odskočila od jeho vrstevníků k duchům tak vzdáleným jako jest Breughel. Všem groteskním jest blízek. Co, nehledíc ke Callotovi, vděčí Janu Steenovi, Teniersovi a Ostadovi, bylo poznáno již za jeho života. Breughel jest však solí v Hogarthovi, součástkou, která se nedá jako druhé nahraditi jiným jménem. Při opilé ženě na schodech, která nechává spadnouti své dítě přes zábradlí, v rytině „Gin Lane“ myslíte na Breughelovy slepce a podobné. Detaily v „A Medley“, ve scéně v kostele, mohly by býti vyňaty z čarodějného sabbatu od Breughela nebo Bosche. Takové listy nalézají se ve všech fazích Hogarthových. Při tom nevím, znal-li skutečně Hogarth Breughela. Přimknutí se — může-li se o něm mluvit — nemá ani stopy po archaismu, nové cítění naplňuje formu až do kraje. Nebylo by nemožno, aby zde prostě jen stejné podmínky nevedly k stejným resultátům. Každým způsobem nedá se postrádati v jeho díle této primitivné base. Dala malíři pevnou stavbu a zdržela satyrika, že neutonul v neplastickém.

Satira obdařila jej vlastně jen přednostmi Zatlačila zdánlivě umělecké záměry, aby je v pravdě tím šťastněji rozdělila. V jeho interieurech vidíme prvním pohledem jen scénu. Láká nás zvěděti, co se tu děje. Jakmile přijdeme blíž, zaujme nás umění a stěží pozorujeme, že vodí za nos naši původní zvědavost. Umění jeví se pak jako nesmírná suggesce prostorná. Jest nepatrnější v obou prvních velkých cyklech „A Harlots Progress“ a „The Rakes Progress“, z nichž první jest úplný jen ještě v mědi. Stránka kulturně-historická má převahu, scéna jest důležitější než prostor. Konstatujete bez námahy v drobounkém kabinetě Musea Soane, jak od těchto obrazů k pozdní „Election Series“ genius malířův rozvírá křídla a stává se universálnějším, tvárnějším. Za to v detailech časnějších děl vězí příšerná síla. Gesto nemluví jen, jedná. V šestém dílu Rake's Progressu, ve scéně hráčského

*) „Hogarth Illustrated“ by John Ireland. (London 1791).

**) Dobson and Armstrong (Heinemann, str. 13.)



■ W. HOGARTH ■
Z CYKLU „SVATBA DLE MODY". — KRÁTCE PO SVATBĚ.

doupětě, proráží zuřivý posun ruinovancův bezbarvé temno jako magické světlo. Obraz jest jako mnoho jiných zle potemněn a pokažen a byl od počátku barbarsky malován. Ale stále ještě působí jako pohled v polozasypané zříceniny, kde detaily náhodou uchované nutí naše myšlenky, aby si je znova postavily.

Táž serie prozrazuje však již také dary mnohem něžnější. První obraz, v němž mladý marnotratník chystá se upraviti si růžovou budoucnost, dává již tušiti celou koloristiku budoucnosti. K stříbrné šedi a k modři otevřené vesty rekovy, v jehož něžném, světle hnědými kučerami obklopeném obličeji šeptá teprve nejroztomilejší žádostivost, přimyká se oranžová hněď krejčího, který bere míru, s červenou kápí. Modrá vytváří se dále ve skvrnitém šatě stařenině, v nejsilnější figuře, a mladá „Bedmakers daughter“ přináší k tomu něžnou růžovou a oranžovou a nejbohatší bílou. Brillantně stojí tento bouquet před velazquezovskou hnědí zdi. Pečlivost Hogarthova, s jakou staví svůj pokoj, dá se srovnati jen s nejlepšími hollandskými malíři interieurovými.

Musíme mít trochu trpělivosti před takovými obrazy. Pozoruješ-li je při úprku, jakým probíhají se moderní výstavy, může se již stát, že zpozoruješ jen vypravěče anekdot. Vydržíš-li však před obrazem několik minut, stane se s tebou podivná proměna: anekdota zmizí za skutečnými nositely kouzla. To dá se pozorovati u všech obrazů Hogarthových. Z ostrého louhu „Calais Gate“ v National Gallery, jímž se pomstil Hogarth za nezaviněné zatčení r. 1748, když chtěl do Francie, zbude na konec jen dokonalé malování. Nevíme dobře, co znamená obrovský roastbeef v ramenou kostrounského chlapa, ale jsi unešen materií masa a bělí pláten a obdržíš, sestavíš-li si tyto detaily s vyhublými tvářemi stráží, nejen vagní výklad narážky, nýbrž zcela bezpečný dojem o plápolavé fantastice nazírané scény. Vypravování se tímto způsobem nekoncentruje, jak by to učinil literárně myslící představitel, nýbrž sevšeobecňuje, jak jest to hodno malíře. Z původního podnětu k tomuto obrazu zbyla jen figura malířova v levo v pozadí, jak skizzuje bránu — narážka na příčinu jeho zatčení.

Dokonalá koloristika ve zmíněném obraze z „The Rake's Progress“ stojí v serii tak celkem osamocena. Co zde bylo naznačeno, naplnil Hogarth o deset let později v hlavním díle National Gallery, v šestiaktovém cyklu „The Marriage à la Mode“. Pokrok záleží ve vypracování barevného a ve vypuštění všeho prostořekého detailu. Srovnáte-li s ním první serii „A Harlots Progress“, domníváte se ještě více, že stojíte před rozvojem primitiva ve vládce nejvíce differencovaných účinů. Rozšíření elementu prostorového jest značné již mezi oběma prvními Progressy. Redukce nehorázných figur, které v první serii nejsou ještě v zcela přesvědčivém poměru ke svému okolí, dává druhému vyrovnanější účin. V třetím cyklu přistupuje k tomu zralost koloristiky. Ta zde náleží docela malíři, kdežto první prozrazují ještě zřetelně počátky Hogarthovy jako mědiryjce. „The Marriage à la Mode“ jest z nejplodnější doby malířovy, kdy vznikly vlastní portrét se psem a portrét sestřin, a ukazuje maximum malířského kouzla, které se dá vůbec mysliti v tomto druhu. Domníváš se, že stojíš před diminutivnou freskou, tak přirozeně pokračuje chvění z jednoho rámce v druhý a působí jako část učleněného celku, při čemž zauzlení dosti banálního příběhu o koketní paní a lehkomyslném bonvivantovi nepřipadá zvláštní úlohy. Přes tvrzení Hogarthovo, že Francie nemá dobrého koloristy — tvrzení toto podnítilo žertovný výbuch zuřivosti Diderotovy v jeho Salonu z r. 1765 — může se kouzlo těchto scen napověděti jen francouzským jménem; týmž, kterým vytrumfnul tehdy Diderot proti Webbovi a Hogarthovi: Chardinem. Ne aby se tím vedla do boje cena jednoho proti druhému. Co zdobilo tichého mistra „Benedicite“, nehodilo se anglickému dramatikovi a co dovedl, měl i bez Chardina, i když Chardin, jak Diderot právem řekl, podstatně časněji než Hogarth nabyl nároku na slávu velikého koloristy. Šest obrazů „Marriage à la Mode“ mohlo by se nazvati dramatisací z téhož světa, který meditativnému příteli Diderotovu vdechl lyriku. Chardin jeví se svobodnějším z obou. Větší kultura zabezpečuje mu větší odstup od modní míry dobové. Hogarth jest v celosti těchto scen skoro více Dix-huitième než Francouz. Rythmus, který slyšíte sotva ještě ševeliti v „Pourvoyeuse“, jenž zde dovoluje pantheismus malby v zátiší veliké, zní u přirovnání s tím příliš hlučně i v nejněžnějších obrazech Angličanových, přináší však za to také plnost, která mocně překypuje z malého rámu obrazového. Růz-



WILLIAM HOGARTH. Z CYKLU „SVATBA DLE MODY". — V HRABĚNČINĚ ŠATNĚ. ■

nost roste při bližším srovnání. Všecko jest přímé a prosté u Chardina; miluje kolmé, všecko, co dává nejprostší pohyby závoji jeho barev. V dokumentech autora „Analysis of Beauty" vládne křivka. Všecko jest ohnuto, a barva skládá se z prohnutých řetězců. Jen v totalitě podobají se sobě z daleka palety, jako se podobají z dálky mnohé figury v obrazech obou umělců, poněvadž jsou v podobném velikostném poměru k prostoru. Genese naproti tomu jest však zcela různa. Prostory nemají nic společného, jakož lidé v nich mají také zcela různé duše: zde temperamenty rtuťovitě pohnuté, tam rozvážlivé, přemítavé postavy. Chardin staví ze zcela jasných, dobře organisovaných kontrastů barevných kostru svých obrazů, a maso vzniká z obalů dechnutých přes celek; z mikroskopických tříští brillantových tkají se koloriské závoje Hogarthovy. Hogarth obléká svoje drobounké lidičky jako Rubens svoje papeže a dobírá se souvislosti nakupením všech možných látek. Zpívající blázínek v oblékací scéně z „Marriage à la Mode" jest královsky vyzdoben. Takový nepatrný kousek jako obruba na olivově šedém rukávci, v němž se prostupuje oranže se svítivou červení a modří, zdá se býti — člověk neví jak — vyňat z ornátu svatého Livina v Brusselu nebo z podobného nějakého nádherného kostymu Rubensova. Hraběnka má vždycky zvláštní cachet. Zde při česání sedí v šedě růžovém jupon, který přikrývají částečně bohaté záhyby oranžového županu. Pravé bijou korsetu, šedý s modrými stuhami, objímá rozkošné poprsí a přes to padá bílý, šedě ostíněný plášť česací. Milieu záleží z tisíce důležitých nicot, které vyplňují život preciosek. A přes to žijí tyto loutky, a to jest neuvěřitelné, životem mezi svými sklenicemi na pudr. Hraběnka není jen oblečena: její tvář ukazuje lákavou animální svěžest dámičky, která umí užít svého

času. V jadrné bledě růžové pleti, kterou zdobí svítivě hnědé vlasy s náviny kadeří rozkošně kanaletovsky propletenými, sedí energická touha po rozkoši, ďábelské napětí nervové. Již v druhém obraze „Shortly after Marriage", kde milostivá vedle příštího Cocu — tušení toho v mravní kocovině natahuje mu všecky údy — zdá se ještě čilou, tušíte, že její činnost nevyčerpává se toilettními historiemi a cítíte, přiznávám se k tomu v studu, hříšnou sympatii s takovou sladkou drzostí. Na takové individualisace věčně ženského, tak objemné v nejmenší míře, nikdy Chardin nepomyslil. Teprve Guysovi vděčíme za podobné pocity.

Rozumíme tomu, když takový umělec, který dovedl dáti takové rozšíření starých pojmů krásy, díky svému životnímu postihování přítomnosti, upíral úctu obrazové veteši svých vrstevníků a kdysi v žertu, narážeje na přílišný import italských obrazů, napsal: „That grand Venus — as you are pleased to call it — has not beauty enough for the Character of an English Cook-maid." Na tomto slavném listě není jen zajímava Hogarthova neskrývaná nechuť k Italii, nýbrž i co mluví mezi řádky, láska k domovině. Tento, při každé příležitosti prozrazovaný ideální poměr k svojí zemi, zdá se, stojí ve špatném souladu s posměchem, který se nebál ani boha, ani světa, ale byl nejen mravní basí člověkovou, nýbrž i nepřehlédnutelnou podmínkou umělcovou. Jak se obojí snášelo, aniž nutilo umělce ke kompromissu s člověkem, v tom jest klíč k psychologii Hogarthově a k postižení celé jeho velikosti. Především k jeho umění. Neboť skutečnost, že se posměch v jeho obrazech zdobil krásnými barvami a volil příjemné formy, nestačí k vyložení faenomenu. Podává oddělená fakta v jedné větě bez spojení. Logika této souvislosti musí býti nalezena.

Scény Hogarthovy jsou projevy posměvače, který z bičovaných věcí vyzískává monumentální formy. Viděli jsme před tím, jak lidé na jevišti jsou do sebe obráceni, objektivné líčení autorovo. To samo o sobě není stylotvornou silou těchto obrazů. Vylučuje jen chabý styl, machu sentimentality, zabraňuje škodlivému, ale neprospívá positivně. Že Hogarthovy příběhy nejsou obrázky k vtipům, nýbrž karikaturami v onom smyslu, který si dnes troufáme podkládati všem velikým uměleckým dílům, není podmíněno objektivnem analytického pozorování. Ale jest toto objektivno v Hogarthovi i v objemu, který se dá bez dalšího snadno poznat, skutečně tak uzavřeně abstraktní, jak se to zdá povrchnímu formulování? Psychologicky myšleno, znamená to: posmíval se jen Hogarth?

Kráčíme-li s Hogarthem obrazy „Marriage à la Mode", jedno zdá se nám nejprve těžko uvěřitelným: že by autor kruhu, jehož vady tak nemilosrdně odkrýval, stál daleko. Co víme o jeho životě, nedává nám o tom světla. Ne hmotná příslušnost mohla by nás poučiti, a že o ní nemůže býti řeči, víme s dostatek. Ale ten, jemuž zůstal Garrick nejlepším přítelem, druh Popeův, jemuž rydlo karikaturistovo sloužilo již v pracích mládí, rozuměl především než nenáviděl. Co se kolem něho dálo, vzrušovalo celou jeho bytost, ne jen jeho morálku. Naplňoval postulát, který později jeho krajan Carlyle formuloval: viděl. Jeho zor pronikal směšným jádrem věcí a viděl relativnou schopnost k životu i věcí opovržení hodných. Týž horlitel, který ethický úspěch populární serie mědirytin „The four Stages of Cruelty", jimiž chtěl vychovati svoje krajany k soucitu, stavěl výše než pyšné vědomí, že někdo stvořil kartony Rafaelovy, nemohl se ve svých nejlepších dílech zdržeti, aby nevěnoval obětem svojí rozkoše více lásky, než žádala paedagogika. Nemůže se líčit tak svůdně gracie rekyně „Marriage à la Mode" ani ve scéně duellové, kde ubožka v košili klečí před prostřeleným manželem, je-li člověk docela bezcitný k jejím krásám. A při umírání hříšnice neviděli bychom tak vzácné tóny palety, kdyby bylo na moralistovi říci poslední slovo. I zde zůstal umělci povrch krásným, i když jej nese zlá neřest nebo absurdní směšnost. Charakternému příteli lidu musila se objeviti celá pestilence vyšších tříd v módě oné doby, a Hogarth nevynechal žádné příležitosti, aby neřekl o tom své mínění. Nejlépe podařilo se mu to slavným obrazem „Taste in High Life". A i zde, kde konečně morální tendence nežádá si žádných omezení, kde jde o dva staré hastroše, jejichž loutkovitost nevynutí ze žádného pozorovatele lidského dojmu, i zde mísí se ve smích Hogarthův rozhodný tón jeho podvědomí. Dílo nevyčerpává se naprosto komikou osob představených. Třebas působila sebe směšněji pyramidální krinolina



WILLIAM HOGARTH.
RODINNÝ PORTRÉT.



■ W. HOGARTH. ■
CALAISSKÁ BRÁNA.

staré škatule stvořené jen z líčidla a falešných vlasů, jejíž arabeskové ruce náležejí spíše k tváři než k trupu, třebas jest sebe idiotnější její partner, jemuž celý život i s pohlavím vplynul v mechanismus zakrouženého způsobu chůze: směšnost tohoto předeckého obrazu módní pošetilosti neobstojí přece před větším komplexem citů, který přímo nebo nepřímo — podle stupně vzdělání pozorovatelova — vyvolává. Neboť nezatracuje jen, i když směšnost samu nalézáme ve všech detailech až do groteskních obrazů na stěnách. Získává positivní stranu. Ne sice populárním způsobem, ne lacinými personifikacemi. Nevidíme „dobré“ vedle „zlého“. Žádné Quod erat demonstrandum neuzavírá pozorování. Ale ve zlém ukazuje se dobré. Falešná gracie, kterou Hogarth odsuzuje, jest přebita gracií pravou, která užívá týchž osob, týchž gest a všecky směšné jednotlivosti spíná v celkový gestus, jenž, poněvadž jest harmonický, vábí duši ve vyšší, vysoko nad morálkou položené nivy. Jest to zmonumentálnění mikrokosmu a podržíme, když byl pomíjivý vtip vykonal svůj účinek, jen nepomíjejícnost nové formy, na níž jest nám na konec lhostejno, z jakých paradoxií vzešla. Pohyby obou vytržených dávají dohromady nádhernou arabesku. Opici, která jako roseta přerušuje obrovskou křivku, nepostavila do popředí jen sama rozkoš z bičování, a v druhé ženské osobě — skoro by se dalo říci v třetí — nezůstává již ani nádech negace; nebo spíše nádech, který zůstává, působí jen jako koření této pikantní gracie. Feminismu bylo se zde ne pouze posmíváno. Z grotesknosti vyrůstá



W. HOGARTH.
HOGARTOVA
SESTRA ANNA.

vděk, který se mohl podařiti jen objektivisační schopnosti umělecké duše, a stává se na konec tak silným, že cítíme již jen lehtadlo, ne důtky.

Neztrácejme se však v obdivu jediného plodu se stromu Hogarthova — který nás dnes snad láká více než slušno — a nezapomínejme, že byl jen jedním z mnohých. Předmět posledního velkého cyklu vzdaluje se daleko látkového oboru cyklů předešlých. Jest to tentokrát volební kampaň ve čtyřech aktech, „The Election Series". Vznikla r. 1755, deset let po historii sňatkové, dvacet let po „The Rakes Progress". Garrick ji získal a těšil se z ní až do své smrti. Dnes tvoří dílo to největší poklad Musea Soane, kde visí v témže spleenově malém kabinetku, který hostí „The Rakes Progress" a ještě kdo ví kolik jiných užitečných a zbytečných věcí. Shodnou se zajisté všichni v tom, že tento cyklus znamená arcidílo mnohostranného mistra. Nemá nic z duchaplných fin-de-siècleovských žertů z obrazů, o nichž jsme se právě zmínili, a přece zase to nejlepší z nich, touž hravě vítězící formu. Jenže znamená zde vítězství zkrocení přímo nepřehledného množství účinů. Teprve kdybychom jednou měli před sebou tento obraz v rozumném sále, kde by byl možný odstup a osamocení, mohli bychom si to ujasniti. Myslete na nejpitvornější Jany Steeny a podobné, abyste si vymalovali jednotlivosti. Hemží se tam podobnými tvářemi a mnohé jsou známým vzorům k nerozeznání podobny. Tak ku př. hned v prvním obraze, „Entertainment", v hromadném žroutství voličském, chlap při levém stole v červené kazajce se sklenicí v ruce, jemuž bestiální rozkoš rve jazyk z hrdla; nebo na nejkrajnější levici nestvůrná stará žena, která si dává zaplatiti své politické mínění od kandidáta v naturaliích atd. Tato robustní hollandská nota neprojevila se teprve v poslední serii. Naleznete ji sem tam v mnohých časnějších obrazech a rytinách — ku př. v Cockpitu — dokonce již ve figuře Bambridgeově v soudním sezení z r. 1729 v Portrait-Gallery. Mnohdy myslíte, že byly hlavy přejaty přímo z malých hollandských obrazů a vsazeny do komposice Hogarthovy. Jenže v tom, jak jsou vsazeny, leží to pamětihodné. Tvrdil bys, že Hogarth pitvorností, které zůstávají na malých obrázcích hollandských často jen isolovanými monstruositami, dovedl teprve doopravdy využíti tím, že z nich učinil akcenty ve svých lidových massách. Celek jest jak jen možno málo Jan Steen, nýbrž — rokoko. Hopkující rytmus jako čilá říčka klouzající přes všemožně groteskní kamení, které leží ve všemožných položeních pod povrchem jeho jasné vody; zcela průhledný přes všecku rozmanitost, vždycky živý až do bláznovství a přec jediná harmonická plocha. Již v „March to Finchley" z Foundling Hospitalu, o několik let časnějším, v předchůdci volební serie, lze pozorovati, jak Hogarth vynucuje klid. Bez červeně tváří a uniforem, všude se vracející, rozpadnul by se obraz. Perspektiva barevná doplňuje zde ještě trochu libovolnou disposici. Ve volební serii zmnohonásobňuje se tento účin. Z barvy stává se mnohonásobně sepředená síť, která sleduje pohyby komposice, a komposice jest při vší původnosti dojmu tak založena, že všecky jednotlivé pohyby doplňují hlavní směr. V „Entertainmentu" dává hnědě tečkovaná šeď zdí a stolů pevnou podlohu pro hru, která se přirozeně v barvě ukazuje mnohem zdrželivěji než v linii. Šedě modré odstíny mají převahu. Nechť hlavy obžerstvím rozpálené smějí se, šklebí se a křičí sebe prudčeji, společný červeně šedý tón váže je na klidné ploše a před pozadím stejného způsobu v ornament stolový, který stojí pevně jako skála v zuřícím příboji živlů. Jednotlivé živější barvy kontrastové jsou však skoro mathematicky rozděleny. Červená sedí v levo v zadu v červené kazajce silného chlapa se sklenicí, v předu v mladíkovi se sudem, na pravo v oděvu omdlelého hltouna ustřic; oranžová na levo v praporu, ve středu v base, na levo v těle staré ženy atd. Nikde nepozorujete schematu. Každý ze čtyř obrazů jest světem, náladou pro sebe a přece částí téhož příběhu. — V obou posledních obrazech serie stupňuje Hogarth své fantastické umění stavitelské a urovnává zase jako v ostatních divokost komposice jemnou škálou modrošedé, oranžové a hnědé. Jevištěm v „The Polling" s hemžením na schodech a mnohostí individuelných scén, stísněných na nejmenší prostor, jest rozkošná klidná krajina, která provází tichými akkordy tento zmatek. Zde tušíš, čím by byl mohl býti přítel Wilsonův anglické škole krajinářské. „Chairing the Members", apotheosa, stojí přede mnou ve vzpomínce jako vysoko stříkající vlna lidská. V mnohopatrové stavbě se židlí nesoucí tlustého kandidáta jako v korunovaci hraje každý detail v celkovém rytmu, aniž tím ztrácí svého objektivného



■ W. HOGARTH. ■
VLASTNÍ PODOBIZNA.

užití. Okouzluje-li nás v Rubensovi a v jeho nástupcích smělost, rozrušiti kosmos, aby jej mohli znova postavit, u tohoto občana menšího světa učíme se ceniti tuhou vytrvalost, která získává svoji pyramidu z drobounkých kaménků stavebních.

Hogarth jako malíř portrétový znamená zvláštní kapitolu. Svedl jsem na počátku slabost anglické malby v luxusní ráz tohoto oboru, který tu byl, ne aby sloužil umělcům k vyjádření se, nýbrž aby dopomáhal hlavám malovaných k líbivé eleganci. Hogarth zůstal nedotčen tímto zlem. Rozeznává se od svých kollegů ne tím, že užíval jiných barev než oni, byl obratnějším nebo méně obratným, ne tak jiným pojetím osob malovaných, nýbrž jiným pojímáním svého povolání. Viděl v podobizně právě totéž, co v ostatní malbě. Jen lidé, kteří jej bavili, směli mu seděti. Umělecké dílo nebylo mu obchodem, nýbrž životem, možností, stvořiti jasné formy pro to, co jím hýbalo. Proto působí nejčetnější jeho portréty především dojmem nutnosti. Tato vnitřní kvalita nedá se ničím nahraditi, ne že by snad v nás probouzela zvláštně morální nebo sentimentální rozvahy, nýbrž jako nositelka motoru, který jediný nutí k projevu nejvyšší schopnosti tvořivého umělce s nevyhnutelnou energií. Není ani jediného mezi portréty, který by nebyl viděn celou silou. To projevuje se nejprve ve způsobu, jakým lidé v obrazech vyplňují prostor. Lord Lovat z r. 1746 s e d í především na židli, dříve než působí dekorativně. Sedí vším, co jest mu dáno k sedění. Jeho fysiognomie nevězí jen v širokém chytrém obličeji, nýbrž v celém těle, jehož tělnatou plnost tušíte pod záhyby kabátovými, až do tlustých rukou s počítajícími prsty. Nic neprozrazuje, že tento muž příštího dne, když jej byl Hogarth vypodobnil, byl sťat. Jen energická životnost osoby vymalované, která dala vládě dosti práce, vystupuje se vší differencovaností. Hogarth sám prohlašoval za svůj nejlepší portrét Captaina Corama z r. 1739 ve Foundling Hospitalu s neobyčejně mluvící, ze silných tahů štětcem zhnětenou a přece docela měkkou tváří, poněvadž prozrazuje jakýsi vztah k genru dobovému a zvítězil prostředky, které mu byly spíše společny s jeho kollegy. Soud tento zdá se nám dnes přehnaným, ne že bychom nepokládali Kapitána Corama za výborného — tento způsob dá se stěží překonati — nýbrž proto, že v jiných obrazech jeví se Hogarth daleko více sebou samým. Myslím při tom méně na druh, specificky anglickému dobovému duchu blízký, jako obrazy Garrickovy, Thornhillovy nebo Pelletovy, důkazy o povýšenosti přirozeného instinktu nad obratnost mnohomazalů, také ne na pyšnou alluru malého vévody z Cumberlandu ve sbírce Sira Charlesa Tennanta, kde v nejmenším rámci předpovídají jednotlivosti Goyu; nýbrž především na některé podobizny ženské, na Miss Arnoldovou ve Fitzwilliamském Museu v Cambridgi a na slavná díla v National Gallery. Jsou to nehynoucí dokumenty nejjemnějšího anglického ducha, vzniklé z téže doby jako portréty školy Reynoldsovy a přečnívající nejlepší z této školy o tolik, že člověk nechápe, jak táž doba, táž země mohla zploditi tak různé stupně uměleckých hodnot, aniž se přiznala zcela nedvojsmyslně k lepší části. Hogarthova žena není loutka, na niž věší ostatní krásná gesta a krásné šaty a jíž přibásňují mdlé myšlenky. Mluví, tvoří, jedná před naším zrakem, projevuje se všemi instinkty svojí přirozenosti, svým temperamentem, svými rozmary. Životnost, která se nemohla v „Marriage à la Mode" podrobiti tendenci mravového dramatu, aniž neprojevila v některé formě nezkrotnou svěžest „Cook Maidu", rozpučuje se v podobizně, která jest dělána jen pro sebe, v nejbujnější vegetaci. Podobizna sestry Anny není jen nejzralejším dílem Hogarthovým, nýbrž jednou z nejkrásnějších tváří celého 18. století. Na šatech dávají červeně oranžové tóny, které se zvyšují až do žluti a olivovou jsou zarámovány, s růžovou uprostřed a s bílými tóny oblíbených krajek nejvzácnější harmonii. Přes bohatství zůstává zachováno všecko parnaté, rouchovité šatu. Cítíte pod látkou silné tvary těla. Z krajek vyrůstá plná tvář s kvetoucími ústy — v nichž se červeň stupňuje jako v dívčích ústech Vermeerových — a se zářivýma očima, korunovaná bohatým hnědým vlasem, jež osvětluje poslední červeň. Moudrost této koloristiky postavené na temně zelený základ pozvedá se nad toilettní vtipky módních malířů anglických jako přirozený nádech pleti nad tón líčidlový. Prostředky výrazové, třebas výsledek působil anglicky, jsou jak jen možno málo anglické. Nenávistníkovi Francie přihodilo se — zajisté nevědomky — že se zde přiblížil barevné kultuře země, která měla zploditi Delacroix. Ovšem nejkrajnější stručnost a hutnost této měkké formy byla



W. HOGARTH.
PODOBIZNA HEREČKY
FELTONOVÉ.

tenkráte i ve Francii zcela neznáma. Jenom logika barevného jazyka působí na nás dnes francouzsky, poněvadž byla dále vzdělávána v Paříži, ne v Anglii. Zda mnohé vlivy, které v 18. století proudily z jedné země do druhé, nevzaly počátek u Hogartha, neodvažuju se rozhodnouti. Zcela jedinečným zůstává živel fysiognomický. Hlava sestřina jest téhož rázu jako autoportrét; rodinná podobnost dvojitého způsobu. Týž tuhý malířský sklad, kterému nikdy nehrozí nebezpečí, že se rozplyne v páře, nýbrž probíjí v jadrné precisnosti životnou sílu. Styl neodvede nikdy Hogartha od úcty k objektu. Právě jako v lidových scénách, kde v největším zmatku klidně zaznamenává události, zůstává i v portrétu především věcný a staví nutnost, tvořiti lidi, nad rozkoš artistů, vyčerpávati se v krásných figurách.

V Shrimp Girl učinil Hogarth ještě krok za sebe. Kolorista osvobodil se tu jednou ode všech ohledů na různé ostatní dary mistrovy, zapomněl na přesnost jednotlivosti a podal v rychlopise šťastné inspirace dílo nejčistokrevnějšího impressionisty. Tak volně vedl sotva kdy Fragonard štětec. Sotva pozorujete, že tvůrce této nepopsatelné tváře, která nezáleží z nosu, úst a očí, nýbrž z jediné látky plovoucích tónů, žil v 18. století. Teprve naše doba odstranila každou zeď mezi nástrojem a vůlí a dovolila barvě na plátně bezprostřední sdělení silně cítících osobností. Tak vedl si tentokrát Hogarth. Jako by nikdy jí nebylo, tak zmizela tuhá píle, na hromadu snášející. Impuls účinný jako jediný hmat změnil paletu v obraz. Šedé, hnědé a růžové tóny pronikají se jako bezebřehé proudy a zabraňují badavému pohledu proniknutí v tajemství jejich souvislosti. Vodnaté oko nemá více důležitosti než kterákoli část úboru — šatu, jejž by neuhádnul žádný krejčí — jest skvrnou mezi skvrnami. Ani detail nedává se jasně poznati, a ani detailu nechybí této skutečné bytosti, která stojí před námi ne jen v dokonalejší tělesnosti, nýbrž i s atmosférou, v níž žila a ještě žije. Cosi v póse připomíná Rubense, kypící svěžest nosičky košíku na Lotově útěku v Louvru. A vzpomínka neomezuje se tentokrát na vědomí, že máme před sebou zdrobnělou formu podle většího světa, nýbrž staví dojem vedle činu velikého mistra, vidí v něm následníka stejné hodnoty, uskutečnění nejtajemnějších myšlenek Rubensových a obdivuje se témuž duchu energie, jak ovládati plynoucí massy. Při tom zase dílo praanglické. Ze všech obrazů líčících londýnskou Girl přibližuje se nejtěsněji tento obraz fragilní svěžesti, smějícímu se půvabu. Jest to zpodobnění rassy jako Rembrandtova kuchařka nebo nějaká dívka Corotova nebo Raffaelovská Madonna.

Také sebe samého namaloval několikrát Hogarth a zdá se těžko pochopitelným, jak týž tvůrce, který nalezl pro Shrimp Girl nadechnutou formu, mohl zachytiti člověka, jímž byl sám, prostředky tak zcela jinými. Namaloval se se svojí doggou a s paletou, na níž jest viděti Line of Beauty, dva emblemy, jež cítíte oba dosti typickými pro čtyřhrannou tvář s duchaplným čelem. Malování jest klassické. Přednes nemá nic z Dix-huitième, nýbrž sílu a vroucnost velikých malířů člověka ze 16. a 17. století. Jako oni chtěl podati tvář. Kostym, lidem jeho doby hlavní věc, nemluví tu vůbec, červeně hnědý kabát na černé vestě působí jen jako rám. Jen v psovi, jehož barvy jsou nepostrádatelny pro koloristiku celého obrazu, vrací se znova jasnovidnost v pojímání fysiognomickém. Zde také jako v jasné tváři malířově vydává štětec celé bohatství touche. Pes náležel k člověkovi jako žlutě hnědá širokých elastických tahů jeho huňaté srsti k temné harmonii obrazu. Jest pojat animalněji než lidský obličej. Zde jeví se všecko v nuancích, co ve zvířeti praví hrubší tahy. Taková symbolika byla způsobem starých mistrů. Modellace tváře upomíná na největšího cizince, který kdy v Anglii maloval. Hogarth zdá se jediným, který z toho dovedl těžiti. Ještě v pozdním autoportrétu malého formátu v Gallerii portrétové, kde Hogarth sedí před štaflí, aby maloval komickou Musu, vyvolává plastika prostorovosti vzpomínku na Holbeina.

Věříš této tváři, že člověk, který ji měl, myslil své zvláštní myšlenky o světě a svém umění. Co měl pověděti o umění, uložil do knihy, která se do dneška těší témuž podceňování, jež bývalo věnováno až do nedávna ne příliš vzdáleného obrazům malířovým. Kniha, v níž dogga, kterou měl Hogarth v těle, chvílemi zuřivě štěká a dopouští se ukrutných bludů asi toho druhu, který přibil Diderot, ale která ve svém celku zaslouží, aby byla nazvána jedním z nejlepších děl o umění. Kniha umělcova; jednostranná jako všecky theorie od umělců a proto dobrá, neboť jednostrannost ta-



HOGARTH.
NÁRODNÍ
SLAVNOST.

kových silných lidí ukazuje vždycky cestu, po níž dospěli dokonalosti a přispívá proto právě tolik k rozmnožení našeho vědění jako jejich umění k rozmnožení našich požitků.

Hogarth pokládal ohnutou linii za krásnější než přímou. Bezpodmínečnost této věty znepokojuje. Jest příliš správná, aby nalezla víry. Každé dítě může si představit, že přímka nebo křivka sama o sobě nemůže být ani pěknou ani nepěknou, poněvadž jedna linie v díle, které se skládá z mnohých, podává jen zlomek činitelů krásna. Jednota nedá se konkretně dokazovati. Ani v nejjednodušším díle nedává výsledek jednotlivost na minimum redukovaná, nýbrž užití části k celku, a ohnutá linie může býti na určitém místě stejně krásná a stejně ošklivá jako linie přímá. Kdyby se byl Hogarth spokojil postavením této věty, byl by smích ne neodpustitelným. Ale tuto větu vytáhla jen lehkomyslná povrchnost, která již za doby Hogarthovy nejinak si vedla než dnes a vždycky jest ráda, nalezne-li paradox, který se dá mimo souvislost snadno vyvrátit, aby mohla hodit knihu do kouta. V pravdě byly obě formy, které Hogarth stavěl proti sobě, jen symboly pro různé principie. Jedna, kterou personifikoval pod přímkou, představovala nepohnutost, druhá, kterou označoval linií ohnutou, pohnutost. Smrt a život dalo by se stejně říci. Dokazoval, že v umění záleží na účelné differenciaci, na pokud možno nejbohatším vyvinutí všech motivů v předmětě složených a na sebrání vší té mnohosti v jediný rytmický výraz. Ukázal, že platí to nejen pro komposici lineárnou, nýbrž i pro barvu a neomezil se jen na svoje umění, nýbrž dokázal to i pro umění jiná. Smyslné znázornění problému prostoduchou formou zakřivené linie bylo blízko mistrovi žijícímu v Dix-huitième. Zevšeobecnil případ jedinečný, který celá organisace jeho genia musila pokládati za všeobecně platný. Vrátíme-li se k tendenci tohoto názoru, musíme mu bez dalšího přisvědčiti. Neměl vždycky pravdu v praxi, naprosto však pravdu v principu. Pod značkovou linií do formy S zakroucenou, která zdobila titulní list „Analysis of Beauty“, stojí slovo „Variety“. Praví o něm v téže kapitole, v níž jest nespravedlivý výrok o francouzském malířství: „Upon the whole of this account we find, that the utmost beauty of colouring depends on the great principle of varying by all the means of varying, and on the proper and artfut union of that Variety“.

Ještě lépe než nálezy skvělého pozorování, kterými illustroval tuto hlavní větu celé estetiky uměleckého díla — zkušenosti, které již to naznačovaly, co lidem teprve za sto let stalo se poněkud běžným — rozšířil Hogarth vlastním dílem význam svých sentencí. Jeho nejvznešenější Variety bylo, že dal každé úloze zvláštní formu, přiměřenou jejímu svérázu, že se nikdy neopakoval. Příbuzenství jeho děl mezi sebou objímá bezpříkladnou mnohorodost. Každý, kdo jde od prvních Progresses k nejpozdnější serii, od mědirytin k obrazům historií, od podobizen mužských k portrétům ženským, žasne stále znova nad organickou plností. Byl vynálezcem a sice vynálezcem forem. Že satyrik, nespokojil se analysou směšností svých vrstevníků, nýbrž dobíral se nehynoucích kras, bylo jeho nejlepší variantou.

Jest možno po tomto výkladu pochybovati, zda Hogarth byl vůbec umělcem, jehož tvář nám předali biografové jeho doby i pozdější. Zajisté, z moralisty zbude málo, co by nám mohlo poskytnouti cosi víc než biografickou noticku pochybného zájmu. Co chtěl nebo spíše, co krátkozrací mu podsunovali jako jediné chtění, nemá významu vedle toho, čeho dosáhl, a co o tom sám psal, potvrzuje jen nedůvěru k nazírání tak malodušnému. Nechť jeho rydlo ve své době lidi pohoršovalo nebo mravně jim prospívalo, nemravy děsilo, cnostné upevňovalo: doba smazala tento utilitaristický význam jeho díla, a z jeho nenávisti, která nalezla tak silný výraz, zbyla jen láska. Touto změnou poznáváme nejen nového Hogartha, ale zvídáme i o sobě samých mnohou důležitou nápověď. Lidství, které dary takového stupně dovedlo oceniti jen nemotornými anthropomorfickými představami, žilo jiný život než naše přítomnost se svojí úsměvnou, vyrovnanou myslí, se svým vzácným klidem, který rozeznává v gestu jen krásu nebo ošklivost. Podivuhodným zdá se, že kazatel z takového světa mohl býti stejně velkým umělcem, že mohl zanechati díla, která po staletích rozněcují vyšší entusiasmus, než jaký kdy cítili jeho vrstevníci; že umělecký genius mohl coexistenci smýšlení, které se nám dnes zdá omezeným, nejen trpěti, nýbrž i podrobiti se do jistého stupně tomuto sekundérnímu pudu. Takové faenomeny vylučují se dnes

samy sebou. Každý umělec, který by dnes neodmítnul rozhodně úlohu, jíž se Hogarth rád podjímal, byl by pravděpodobně vyloučen z účastenství v rozmnožování krásna. Ale faenomen leží v pravdě v nás, ne v Hogarthovi. Projevil jen ve zvláštní formě, co bylo společno celému staršímu umění naší kultury: schopnost, překládati v umění silné prostoduché smýšlení, jasné každému vrstevníkovi. V tom spíše leží faenomen, že dnes vědomí tohoto širého citu domovinného, jenž jest impulsem tvůrčímu geniovi, dovedeme nahraditi abstrakty, že obraznost přespříliš bledá jest dosti silna, aby vdechla formám mohutnou řeč, přes věky znící, že nepotřebujeme naprosto primitivného účelu, abychom se slunili v kráse. Zajisté byl Hogarth výjimečným zjevem ve svém národě, jehož povážlivé stránky zjistil, ještě více výjimkou v umění svojí domoviny, která v Muse viděla mrzkou služku. Ale o co větší výjimkou z přirozenosti lidství jest dnes veliký umělec našich dní, jemuž musí se státi to konkretem, co při pozorování jeho předchůdců vychází jako abstraktum!

Proto lze nazvati klidně Hogartha illustratorem, jako každého umělce jeho doby a dob předešlých. Vyjádřil, co mu vdechlo vědomí, že náleží ke svému lidu. Ne illustrator knižní. Text, který by měly zdobiti takové obrazy, byl by vždycky banální. Nýbrž illustrator kolossálního způsobu, který ze svého umění samojediného čerpá prostředky, aby učinil své příběhy neodolatelnými. Proto současně také moderní duch. Neboť, i když jej pudilo, co dnes sotva se dá již mysliti jako pudící síla: jak to přeměnil v čin, bylo ve všech částech dílem osobního ducha. A sdílí také, budiž sebe populárnější, s moderními, kteří začínají u Rembrandta, i to: v nejlepším, co přinesl, bylo mu porozuměno jen málokterými.

CHARLES BAUDELAIRE.

RADY MLADÝM LITERÁTŮM.

Poučky, jež budete čísti, jsou ovocem zkušenosti; zkušenost předpokládá jistou summu poklesků; protože se jich dopouští každý, — všech, nebo téměř, — doufám, že zkušenost jednoho každého potvrdí moji.

Zmíněné poučky nemají jiné ctižádosti než býti Vade mecum, jiné užitečnosti než knihy O obcování s lidmi. — Užitečnost ohromná! Myslete si knihu O obcování s lidmi napsanou od pí. Warensové, jež by měla srdce dobré a inteligentní, umění strojiti se užitečně, jemuž by učila matka! — A proto nechám se vésti v těchto předpisech věnovaných mladým literátům něžností zcela bratrskou.

I.

O ŠTĚSTÍ A SMŮLE V ZAČÁTCÍCH.

Mladí spisovatelé, kteří mluví o mladém soudruhu s nádechem závisti, říkajíce: „To bylo krásné debut, měl notné štěstí!", nevzpomenou, že každé debut mělo předchůdce a že je výsledkem dvaceti jiných debutů, jež nebyly známy.

Nevím věru, pokud se týče pověsti, jestli se kdy dostavila bleskem; myslím spíše, že úspěch je v arithmetickém nebo geometrickém poměru, dle síly spisovatele, výsledkem úspěchů předchozích, často neviditelných oku. Existuje volné nahromadění molekularních úspěchů, ale zázračný vytrysk sám ze sebe, nikdy.

Kdo říkávají: Mám smůlu, neměli jen až dosud dosti úspěchu a nevědí o tom.

Vyhražuji tisíc okolností, jež obklopují lidskou vůli a které mají zase samy své zákonné příčiny; jest to obvod, v němž je uzavřena vůle; ale tento obvod je pohyblivý, živý, kroužívý a mění každého dne, každé minuty, každé vteřiny svůj kruh i svůj střed. A tak jím strhovány všechny lidské vůle, jež jsou v něm uvězněny, mění každou chvíli svou vzájemnou hru, a to právě tvoří svobodu.

Svoboda a nutnost jsou dvě protivy: viděny z blízka i z dáli tvoří jedinou vůli.

A proto neexistuje smůla. Máte-li smůlu, jistě vám něco schází: hleďte poznati to něco a studujte hru sousedních vůlí, abyste snadněji pohnuli obvodem s místa.

Jeden příklad z tisíce. Řada lidí z těch, jež mám rád a jichž si vážím, rozčilují se nad dnešními populárními literáty; ale talent těchto lidí, třeba povrchní, přece jen existuje, kdežto hněv mých přátel neexistuje, nebo spíše existuje negativně — neboť je to jen ztracený čas, věc na světě nejmíň drahocenná. Nejedná se o to, jestli literatura srdce nebo formy stojí výše než ona, jež je dnes v modě. To je až příliš pravda, aspoň dle mého mínění. Ale bude to správné jen napolo, pokud nebudete míti v oboru, jejž chcete zavést, právě tolik talentu jako má Eugen Sue ve svém. Vzbuďte stejně zájmu novými prostředky; mějte stejnou a větší sílu v protivném směru; zdvojte, ztroj- a čtyrnásobněte dávku až do stejné koncentrace, a nebudete pak mít právo pomlouvati šosáka, protože šosák bude s vámi. Až do té doby, vae victis! neboť není nic pravdivého než síla, která je nejvyšší spravedlností.

II.

O MZDĚ.

Jakkoli krásná je budova, především — dříve než lze mluviti o její kráse — má tolik a tolik metrů výšky a tolik šířky. — Rovněž literatura, kteráž je nejtíž ocenitelnou látkou, — především vyplňuje sloupce; a literární stavitel, jehož samo jméno není zárukou výdělku, má prodávat za každou cenu.

Někteří mladí lidé říkaji: „Nestojí-li to než tolik, nač se tolik namáhat!" Byli by mohli odevzdat co nejlepší práci; a v tom případě byli by okradeni jen přítomnou nutností, zákonem přírody, ale oni se okradli sami — špatně zaplaceni mohli v tom shledati čest; špatně zaplaceni zneuctili se sami.

Shrnu všechno, co bych mohl napsati o této věci, v tuto nejvyšší zásadu, již předkládám úvahám všech filosofů, všech historiků a všech praktických lidí: Jen vznešenými city dosáhne se jmění!

Kdož říkají: „Nač si otravovat život pro tak málo!", později chtějí prodávat svoje knihy za 200 franků pokračování, a když jsou odmrštěni, přijdou je za den nabídnout se sto franky ztráty.

Rozumný člověk řekne: „Myslím, že to má takovou a takovou cenu, protože jsem genialní; ale je-li nutno činiti ústupky, učiním je pro čest, že se s vámi seznámím."

III.

O SYMPATHIÍCH A ANTIPATHIÍCH.

V lásce jako v literatuře nedá se sympathiím poroučeti; nicméně je třeba je potvrzovati, a rozum se přihlásí později o svoji částku.

Pravé sympathie jsou výtečny, jsouť to dva v jednom — falešné jsou velmi špatny, neboť osamotňují bez původní lhostejnosti, která je vždycky lepší než nenávist, nutný to následek zklamání a vystřízlivění.

Proto připouštím a obdivuji kamarádství, pokud je založeno na důležitých vztazích rozumu a temperamentu. Je pak jedním ze svatých projevů přírody, z četných dokladů posvátného přísloví: v jednotě je síla.

Stejný zákon upřímnosti a naivnosti má ovládati i antipathie. Jsou ovšem lidé, kteří si opatřují nenávisti jako obdivy, bez rozmyslu. To je velmi neprozřetelné; znamená to udělati si nepřítele — bez užitku. Rána, jež nezasáhne, raní nicméně až v srdci soka, jemuž byla určena, nemluvě o tom, že může poranit na levo nebo na pravo svědky boje.

Jednoho dne, právě když jsem bral hodinu šermu, přišel mne vyrušit věřitel; pronásledoval jsem ho až na schody ranami fleuretu. Když jsem se vrátil, můj mistr, klidný obr, který by mne byl porazil fouknutím, řekl mi: „Jak plýtváte svou antipathií! básník! filosof! ah fi!" — Ztratil jsem čas dvou assautů, byl jsem udýchán, zahanben, a pohrdal mnou zase jeden člověk, — věřitel, kterému jsem valně neublížil.

Vskutku, zášť je drahocenný mok, jed dražší nežli Borgiů — neboť je smíšen z naší krve, našeho zdraví, našeho spánku a ze dvou třetin naší lásky! Máme jím spořit lakotně!

IV.

O TRHÁNÍ.

Trhání se nemá užívati než proti pomocníkům omylu. Jste-li silný, zničíte se, budete-li útočit na silného člověka; i neshodnete-li se v některých bodech, bude vždycky při vás při jistých příležitostech.

Jsou dvě methody trhání: křivou linií a přímou linií, kteráž je nejkratší.

Hojně příkladů křivé linie najde se ve článcích J. Janina. Křivá linie baví diváky, ale nepoučí.

Přímou linii pěstují nyní s úspěchem někteří angličtí žurnalisti; v Paříži vyšla z užívání, i sám p. Granier de Cassagnac zdá se, na ni zapomněl. Methoda je říci: „P. X... je nepočestný člověk, a mimo to hlupák; což dokážu," — a dokázati to! primo, secundo, tertio, — atd... Doporučuji tento způsob všem, kdo mají víru v rozum a pevné pěsti.

Nezdařené strhání je politováníhodnou nehodou; je to střela, která se zvrátí, nebo vám aspoň odře ruku vyletujíc, koule, která vás může zabít odrazem.

V.

O ZPŮSOBECH KOMPOSICE.

Za nynějších časů je nutno mnoho produkovati; — je tedy nutno pokračovati rychle; — je tedy nutno pospíchat zvolna; je tedy nutno, aby každá rána seděla, aby ani jeden bod nebyl zbytečný.

Máme-li psáti rychle, bylo nejprve nutno mnoho přemýšlet — vlíkat svůj předmět po procházkách, do lázní, do restaurantu, a skoro i k milence. E. Delacroix řekl mi jednou: „Umění je věc tak vzdušná a prchavá, že jeho nástroje nejsou nikdy dosti čisty ani prostředky dosti rychlé.“ Rovněž tak je tomu v literatuře; — proto nejsem přítelem škrtání; kalí zrcadlo myšlenky.

Někteří z nejvybranějších a z nejsvědomitějších — ku př. Edouard Ourliac — pokryjí z počátku mnoho papíru; říkají tomu „pokrýt plátno“. — Tato zmatená operace má zabrániti, aby se nic neztratilo. Později při každém přepisování skracují a vyškrtávají. I když je výsledek znamenitý, považuji to za zneužívání času i talentu. Pokrýt plátno neznamená je přetížiti barvou, je to spíše náčrtek lehkou vrstvou, rozdělení mass v lehkých a průsvitných tonech. — Plátno má být pokryto — v duchu — v tu chvíli, kdy béře spisovatel pero, aby nadepsal titul.

Praví se, že Balzac přeplňuje svůj rukopis a své korektury fantastickým, nezřízeným způsobem. Jeho román projde celou řadou genesí, v nichž se rozptýlí nejen jednota fráse, ale i díla. Tuším, právě tato špatná methoda dodává jeho stylu cosi rozptýleného, ukvapeného a úryvkovitého, — jediná to chyba tohoto velikého historika.

VI.

O DENNÍ PRÁCI A O INSPIRACI.

Orgie není více sestrou inspirace; zrušili jsme toto nemanželské příbuzenství. Rychlá enervace a slabost několika krásných talentů svědčí dosti proti tomuto ohavnému předsudku.

Sytá, ale pravidelná strava je jediná věc nezbytná plodným spisovatelům. Inspirace je rozhodně sestrou denní práce. Tyto dvě protivy se nevylučují, jako se vůbec nevylučují protivy, které tvoří celou přírodu. Inspirace poslechne jako hlad, jako zažívání, jako spánek.

Nade vši pochybnost je v duchu jakási nebeská mechanika, za niž se není třeba stydět, ale jíž se má co nejlépe využíti, jako užívají lékaři mechaniky tělesné. Chcete-li žíti v tvrdošijném pozorování zejtřejšího díla, denní práce poslouží inspiraci — jako čitelné písmo přispěje k objasnění, a jako klidná a mocná myšlenka přispěje k čitelnému písmu; neboť špatné rukopisy vyšly z mody.

VII.

O POESII.

A těm, kteří se oddávají nebo oddali s úspěchem poesii, radím, aby ji nikdy neopouštěli. Poesie je z umění, která nejvíc vynášejí; ale je to ukládání kapitálu, jehož úroky dostanete velmi pozdě — za to jsou veliké.

Vyzývám závistníky, aby mi citovali dobré verše, které by byly ruinovaly nakladatele.

Se stanoviska moralního určuje poesie tak přesnou hranici mezi duchy prvého a druhého řádu, že nejšosáčtější obecenstvo neunikne tomuto despotickému vlivu. Znám lidi, kteří čtou články Theophila Gautiera jen proto, že napsal Komedii smrti; cítí asi sotva všechny půvaby tohoto díla, ale vědí, že je poeta.

Co tu ostatně divného, vždyť je známo, že zdravý člověk vydrží dva dny bez jídla, ale nikdy bez poesie?

Umění, jež ukájí nejnaléhavější potřebu, bude vždy nejvíc váženo.

VIII.

O VĚŘITELÍCH.

Vzpomenete si snad na divadelní kus nazvaný: Nepořádek a Genius. Jestli šel někdy nepořádek ruku v ruce s geniem, dokazuje to prostě, že je genius strašně silný; na neštěstí znamenal tento název pro mnoho mladých lidí nikoli náhodu, nýbrž nutnost.

Pochybuji velice, že měl Goethe věřitele; sám Hoffmann, nespořádaný Hoffmann, jenž byl častěji zachvácen nutností, toužil neustále z nich vyváznouti, a zemřel ostatně právě ve chvíli, kdy volnější život dovoloval jeho geniu zářivější vzlet.

Nemějte nikdy věřitele; chcete-li, stavte se, jako byste je měli, to je vše, co vám mohu povolit.

15. dubna 1846.

KRONIKA.

LITERATURA.

CAMILLE MAUCLAIR: TROIS CRISES DE L'ART ACTUEL.

Paříž 1906. Bibliothèque - Charpentier (Fasquelle). Stran 223. Cena 3 fr. 50.

Nová kritická kniha Mauclairova, jak napovídá již titul, jest věnována znepokojivým problémům, jež vynáší na povrch nejmladší umění dneška. Mauclair cítí zcela správně, že impressionismus — jehož jest prvním a nejlepším posud historikem, jako byl Geffroy jeho prvním uměleckým obhájcem — jest dovršeným historickým útvarem a že nemohou převzít jeho dědictví jeho pouzí epigoni a napodobitelé: že jde o nový umělecký orgán, novou methodu, nové hodnoty a cíle dnešnímu malířství, o novou logiku vidění a cítění zrozenou z nejvlastnějších potřeb změněné doby. A vidí, že skutečně na obzoru vyvstávají nové umělecké zjevy, reagující v mnohém přímo proti impressionismu, a jsou mezi nimi opravdoví a vysoce nadaní umělci — takový Maurice Denis ku příkladu — jichž nelze přehlížeti, jichž talentu a umění nelze se nepokloniti, třebas jsi nesouhlasil s jich směrem, intencemi, theorií (Mauclair, k jeho cti budiž to řečeno, učinil to na několika místech knihy, ku př. na str. 280 a n.). Mauclair má opravdu proč býti znepokojen, on, autor knihy De Watteau à Whistler, která jest jedním jediným tažením proti Škole, proti akademismu a jeho pravidlům a receptům a jednou jedinou obranou umělecké svobody, když nyní přicházejí nejmladší, jako Denis, a prohlašují, že Škola měla svůj dobrý smysl, že umění jest třeba discipliny, že italské umění (proti němuž bojoval Mauclair v jmenované knize) má mnoho kouzla a krásy právě ve svojí konvenčnosti a zákonnosti, a navazují na Ingresa, jehož Mauclair nikdy nemiloval (a, řeknu celou svoji myšlenku, jehož nikdy nedocenil v jeho celé jedinečně přísné velkosti a síle) ... „Po velikém úderu slunce impressionistického umění celá francouzská škola, zdá se, jako by si dala ruku na oči, a po velkém výbuchu svobody, jejž dostalo se mně štěstí popsati, zdá se, že žádají si zase oprati,“ stěžuje si v úvodě, vystihuje tím se svého stanoviska správně dnešní situaci.

Zaujmouti principielní stanovisko k tomuto stavu chce hlavně v studii, kterou nazval krisí ošklivosti v dnešní malbě. Zdá se mně, že není tu dosti loyální: Mauclair vrhá se tu v článku, který jest glossou loňského Salonu d'automne, na největší většinu mladého malířstva en bloc vyčítaje mu „ošklivost chtěnou, barbarskou, řvoucí“. Nepřekáží mně, upozorňuju na to, nijak stanovisko Mauclairovo: nebyl jsem nikdy chvalořečníkem nového jen proto, že jest novým, a mladého, jen proto, že jest mladým. Naopak: stanovisko samo, kritisovati přísně a rozhodně mladé umění, jest mně sympatické. Nemyslím také, že mezi mladými Francouzi ze Salonu d'automne nebo z Indépendants jsou hromady geniů nebo že není mezi nimi lidí slabě nadaných nebo ženoucích se za sensací chvíle a spekulujících na zřetele mimoumělecké — slovem: nemám žádných sentimentálních předsudků pro mladé umění a hnutí. Nesouhlas můj platí kritické methodě Mauclairově: není mně dost loyální, není mně ani dost kritickou. „Ošklivost“ není mně vůbec estetickým kriteriem a estetickou karakteristikou, neznamená víc než: nelíbivost, a duch té kultury, jako jest Mauclair, ví jistě, že tímto laciným odsouzením bylo pohazováno na začátku vždy každé nové, silné, charakterné umění, ku př. hned Manetovo, abychom nechodili daleko do minulosti. Významnější mohla by býti jiná výtka Mauclairova, v níž praví, že mladé hnutí charakterisuje „nedostatek skutečné práce“, kdybych i tu neměl podezření, že se v umění práce často přeceňuje na úkor činu, hmotné na úkor vlast-

ního duchového pojetí a zření. Ostatně, Mauclair dopouští se zde té základní chyby kritické, že nedokazuje svých výtek na určitých jmenovaných malířích a jejich dílech a pronáší je všeobecně. Není pochyby, že vystihují část toho, co se etiketuje jako mladé umění, ale charakteristikon celého hnutí nejsou, nemohou ani býti: nejsou k tomu dosti věcné, dosti esteticky charakterisující. Methodičtější jest Mauclair tam, kde kritisuje umělce, jichž se dovolávají mladí a jichž příkladem se inspirují: Gauguina, Cézannea a Redona. Ke Gauguinovi jest dosti spravedliv a vyciťuje velmi dobře, kolik krásy, síly, zákonnosti, vysokého řádu a stylu jest v tomto zakukleném primitivovi a klassikovi (Gauguin jest Mauclairovi „povahou nevyrovnanou, starodávnou, nešťastnou, s dary velkého koloristy a výrazného kreslíře“ a uznává, že byl „přísný a v jádře mnohem soustavnější a normálnější než se zdál“), ale k Cézanneovi a Redonovi jest rozhodně nespravedliv. Cézanne jest duch nevyrovnaný, veliké malířské ingenium těsně vedle dětské naivnosti, ale právě tato naivní prostota a názorná smyslová síla a bezprostřednost malířská musí okouzlovat v době příliš vtipných a příliš obratných. A odbývat Redonovy litografie jako „beztvaré komposice, v nichž se dá vidět, co kdo chce“ není kritické.*) I když připustím, že někdy jsou jeho komposice mlžné, musí mně přece každý přiznat, že alespoň mlhami těmi prostupují světelné paprsky úžasné krásy a něhy ryze výtvarné, intermezza čistého a ryzího kreslíře.

Daleko šťastnější jest Mauclair v zásadnějším článku předchozím, v konci prvního impressionismu. Impressionismus jako směr jest dovršen, hotov a nesmí býti napodoben. Ale technika jeho žije, alespoň ve svém principu, a obrodila celé malířství, i když směřuje k jiným cílům než jest povrchová objektivita, za níž se nesli vlastní mistři a zakladatelé impressionismu: technikou impressionistickou lze se dobrati i k hodnotám duševním, subjektivně náladovým, intimně lyrickým nebo symbolickým a ideovým, jako jest tomu na jedné straně u Vuillarda, na druhé u Denise. A odtud vede cesta i k pochopení t. zv. Novořeků, kteří jako Denis (nebo v sochařství Maillol) touží po synthese a zákonnosti klassiků. Byl-li impressionismus čistě analytický, čistě empirický, čistě povrchový, sama rozvojová logika, která pracuje akcemi a reakcemi, vede nutně dnes ke snahám po synthese a zákonné velkosti, po tvaru a linii, po rytmické harmonii a idealistickém primitivismu. A tak mohla přijít generace, která spojila ve svojí lásce a ve svém obdivu duchy zdánlivě si cizí, jako Gauguina a Ingresa. Impressionismus stvořil zvláštní způsob vidění, výtvarný jazyk, řekl bych, a není nelogičnosti v tom, chce-li místo naturalistických románů psáti jím mladá generace epické básně nebo symbolickou lyriku. Pouhým plein-airem nevyčerpává se pojem impressionismu, naopak: impressionismus sám o sobě nemá nic činit s pleinairem, který jest pouhé akcidenc. To zdálo by se mně logickou odpovědí na první stesk Mauclairův. A svoboda umělecká jest možna opravdu teprve v zákoně uměleckém, není vlastně nic jiného než poznaný a naplněný zákon. A šťastná generace, která to cítí a chce se jím uzavříti a omeziti: toto omezení znamená sesílení. Taková byla by odpověď na druhou žalobu Mauclairovu. Svoboda nebo příroda může se státi strašnějším tyranem než cokoli jiného...

Druhá krise, kterou se Mauclair obírá v této knize, jest krise t. zv. applikovaných umění ve Francii. Všecko, co zde píše Mauclair, jest veskrze pravdivé a správné: hnutí t. zv. moderního stylu v dekorativných uměních ve Francii žalostně zabředlo, stalo se obětí snobismu uměleckého i amatérského a nedovedlo provésti an uměleckou obrodu vkusu, zlogičtění a ozdravění vkusu, ani zdemokratisovati umění, učiniti je přístupným i jiným vrstvám než boháčům a amatérům. Článek ten ukazuje hluboko ke kořenům zla a vyciťuje i zoufalý dosah celé situace: že tu jde o vysychání samé tvárné síly lidové, která tvořila ještě v XVIII. století v uměleckém řemesle francouzském zázraky vkusu a s níž, nenastane-li brzký obrat, zmizí, jak krásně praví Mauclair, „jeden podstatný rys z tváře krásy francouzské“. Článek jest psán sice se zřetelem k poměrům francouzským, ale vývody jeho jsou tak hluboké a logické a zlo francouzské v lečems analogické zlu našemu, že by měl býti mnoho čten i u nás.

Dobré jádro má také studie obírající se krisí třetí: nutností, stvořiti nový symbolismus pro nové vědecké pojmy a představy, neznámé staršímu lidstvu, v murálném moderním umění a zavrhnouti banální alegorický aparát, kterým až posud pracovali a pracují malíři, postavení před dekoraci zdí moderních budov vědeckých. Mauclair vidí i zde východisko v tom, že impressionistických objevů užije a vytěží se k vědeckým féeriím, jimiž se budou pokrývati na příště zdi, pokud půjde o takové úkoly. — Prvního, kdo dal se iniciativně tímto směrem,

*) Jednoho ovšem nemohl upříti Redonovi Mauclair „krásné litografické métier“. Ale jak se srovnává pak tato chvála s výtkou zásadní nevýtvarnosti, činěnou Redonovi? Po mém nedá se obojí říkati jedním dechem. A vliv člověka, který miluje svoji techniku a má krásnou techniku, nemůže býti nikdy zhoubný: jest vždycky ouvrier, pracovník, a nabádá k práci, k práci právě umělecké.

vidí v Besnardovi; mně zdá se však, že jeho práce sem spadající — dekorace v radnici pařížské a v amfiteátru chemickém v Sorbonně — Mauclair přeceňuje, i když hledím jen k problemu invence scénické. Mně jest jasno, že nejplněji a nejumělečtěji vytěžil impressionismus pro malířství murálné Puvis de Chavannes: vytěžil jej ne rozřeďuje, ale hutně a rozmnožuje ze svého. A neobešel se i on ve svém hemicyklu ve velkém amfiteatru Sorbonnském, představujícím všecku vědeckou činnost lidskou, vědy historické i exaktní a přírodní, beze vší allegoričnosti? Není toto ryzí a veliké arcidílo prosto všeho starého allegorického aparátu? Tak čistě lidsky a intimně dovedl nazírat svoji látku, tak ji dovedl prožehnout, zlaskavět a zvroucnět tento veliký mistr!

Kolem těchto tří pilířů kupí se ostatní články Mauclairovy: vidím v nich spíše těžiště knihy, v první řadě ve dvou znamenitých studiích o Rodinovi a Carrièrovi. To jsou ukázky kritiky opravdu veliké, která vidí širým ohnivým pohledem, vyciťuje a odkrývá vlastní duchovou strukturu a dovede sepnout svoji figuru dramatickým poutem s celým historickým, vývojovým dramatem uměleckým.

Také mezi ostatními články jsou čísla prostě rozkošná, tolik smyslu má Mauclair pro životní příznačnost uměleckých forem, útvarů a otázek. Jest kritikem analogickým, jak o sobě říká, v tom, jak daleko a široko dovede rozvést vlny svých associací, jak gobelinově tká svůj umělecký problém, kolik šírého obzoru dovede zavříti v jeho rytmickou arabesku. Psychologie šperku, Duše francouzského domu a zvláště Psychologie zátiší mohou býti ukázkami tohoto kritického umění až novellisticky sepředeného a zhuštěného. F. X. ŠALDA.

*

Z nové literatury rembrandtovské nemůžeme nezmíniti se alespoň o některých publikacích. Na prvém místě jest to kniha předního německého znatele Rembrandtova, Viléma Bodeho, Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakteristiky velikých mistrů hollandské a vlámské školy v XVII. století. (Lipsko 1906, nákladem E. A. Seemannovým, za 6 marek.) Bode podává tu výsledky svých dlouholetých studií historických, resultát obšírných prací historických a obrazoznaleckých, podrobných monografií a pojednání ryze odborných. Kniha, založená na badání co nejúzkostlivějším, má vzácné kvality historicky kritické i umělecké: jeho portrety větších i menších malířů-vrstevníků Rembrandtových jsou velmi životné, cítěné se zvláštní věcnou radostností a silou, prosty všeho zbytečného estetisování a moralisování. Mluví tu člověk výtvarné kultury, který dovedl i historickou vědu postaviti do jejích služeb. Předpokládají ovšem čtenáře velmi vzdělaného, hodně obeznámeného s dějinami malířskými. — Lehčí stravou jsou a populárnější cíle sledují dvě knížky Richarda Graula: Rembrandt. Eine Skizze (se 14 barevnými reprodukcemi, v Lipsku 1906, náklad Seemannův, cena 3 marky) a Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt. Vybrány a úvodem opatřeny od Richarda Graula (týmž nákladem za 3 mk.). Mohou se pokládat za dobrý úvod k pracím Bodeovým a podávají přístupně výsledky nového badání; u sbírky kreseb, které jsou velmi dobře vybrány, postrádám nerad velikostných údajů originálů, moment jistě velmi důležitý pro správnou představu právě zde. — Vilém Bode za spolupracovnictví Viléma Valentinera vydá ve 20 sešitech po půldruhé marce u Bonga v Berlíně dílo Rembrandt in Wort und Bild; dílo přinese asi 60 měditisků podle nejlepších maleb mistrových a asi 90 illustrací v textu podle vybraných leptů a kreseb Rembrandtových; jde tu o výběr z díla Rembrandtova, který se má podati v reprodukcích pokud možno dobrých a levných širším kruhům. — Reprodukce úplného malířského díla Rembrandtova přinesl před dvěma roky svazek Klassiker der Kunst, sbírky vydávané německým nakladatelským ústavem ve Štuttgartě (malby Rembrandtovy, 405 vyobrazení); nyní vydalo totéž nakladatelství zvláštní svazek věnovaný leptům Rembrandtovým s úvodním textem Hansa Wolfganga Singera (402 vyobrazení za 8 marek). Do sbírky svojí „Die Kunst", kterou vydává u Barda v Berlíně, napsal svazeček Rembrandtovi věnovaný Richard Muther, svazeček velmi suggestivní, který má po mém soudě místy jen jednu vadu, že Rembrandta někde činí příliš zajímavým ve smyslu moderního feuilletonu a tím jej bezděky trochu zmenšuje ... — Těm z našich čtenářů, kdož čtou francouzsky, budiž při této příležitosti doporučen Rembrandt ze sbírky „Les grands artistes" (v Paříži u Laurensa za 2 fr. 50) z péra velikého básníka belgicko-francouzského, Emila Verhaerena; má vzácné kvality uměleckého soudu i uměleckého slova.
F. X. Š.

*

Nákladem „Gazette des Beaux-Arts" vyšla veliká a nádherná monografie věnovaná zemřelému nedávno mistrovi ženské gracie a krásy za druhého císařství, Alfredu Stevensovi: Alfred Stevens et son Oeuvre od Camilla Lemonniera. Monografie foliového formátu přináší kromě textu 42 příloh podle nejlepších jeho

děl. Lemonnier vedle života a díla Stevensova studuje obšírně i dobu druhého císařství a umělecký život v ní. K textu Lemonnierovu druží se slovný otisk knížky „Impressions sur la Peinture“, kterou napsal a vydal ve velmi omezeném vydání r. 1886 sám malíř a která se dnes stala bibliografickou zvláštností.

*

První vědeckou žní z nedávno zavřené Stoleté výstavy německé v Berlíně (1775-1875) jest veliký svazek Ein Jahrhundert deutscher Kunst, výběr nejznamenitějších obrazů s úvodním textem Hugavon Tschudi (v Mnichově, nákladem Bruckmannovým, 1906). Pořízený výběr jest velmi dobrý, a znamenitý jest také 30stránkový historicko-kritický úvod, kde Tschudi charakterisuje zvláštním kriticky bystrým, ocelovým slovem žeň ne menší než 450 obrazů. Připravuje se ještě druhý svazek, jímž má býti vyčerpán celý materiál na výstavě snesený.

*

Ve známé sbírce populárně-uměleckých monografií Knackfussových vyšly v poslední době monografie věnované Rossettimu od Jarno Jessena (97 stran se 70 vyobrazeními), Neu Dachau od Arthura Roesslera (165 stran se 158 vyobrazeními), Constantinovi Meunierovi od Waltera Gensela (65 stran se 47 vyobrazeními), Siemeringovi od Bertholda Dauna (126 stran se 111 vyobrazeními) a Veitovi Stossovi od téhož autora (94 stran se 100 vyobrazeními).

První studie věnovaná Rossettimu nepřináší nic nového ani v životopise, ani v kritickém hodnocení, rekapituluje jen dosti šťastně výsledky cizího nazírání, které v poslední době není slepo k nebezpečím i slabostem a nedostatečnostem praerafaelismu. — Škole Dachovské věnovaná monografii hřeší kritickým optimismem a sympatiemi ne vždy opřenými o skutečnou uměleckou zásluhu; vypisuje rozvoj Dachovského hnutí od Wilhelma Leibla a studuje tři hlavní představitele skupiny dachovské, Ludwiga Dilla, s počátku malíře Benátek a jejich lagun, Adolfa Hoelzla a Arthura Langhammera. — O Meunierovi byly již napsány daleko výstižnější a kritičtější strany, než podává nám p. Genzel: daleko výše než jeho monografie stojí ku př. malá knížka v Mutherově „Kunst“ od Karla Schefflera. — Siemering, žák berlínského Raucha, byl akademický eklektik, povrchně dekorační a malebný, kde nebyl didakticky suchý an udný, a proto udivuje prostě nekritický enthusiasmus, kterým jej zasypává ve své monografii pan Daun. Výklad jest v tom, že Daun jako tolik výtvarných historiků, pracujících v umělecké minulosti, má málo opravdu kritického smyslu a pochopení pro živý umělecký rozvoj přítomnosti. Na vlastní půdě jest v knížce následující, věnované norimberskému mistrovi Vítovi Stossovi a jeho žákovi, mistru Pavlovi a synovi Stanislavovi. Vít Stoss jest jeden ze tří velikých plastiků Norimberských XV. a XVI. stol., o málo starší Adama Kraffta a Petra Vischera, a má ve dřevě krásné procítěné práce, kterých nepoškozuje ani jakási manýrovanost. Daun uveřejnil již před třemi roky dobrou odbornou monografii o tomto thematě (Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Lipsko, 1903, nákladem Hiersemannovým), zde doplňuje a vytěžuje ji pro širší kruhy výtvarného vzdělanectva.

VÝSTAVY.

TŘETÍ NĚMECKÁ UMĚLECKO-PRŮMYSLOVÁ VÝSTAVA V DRÁŽĎANECH.

Výstava tak bohatá, že by zaměstnala řadu odborníků po týdny; je tedy hodně smělé psáti o ní, a k tomu laicky, po třídenním nesoustavném prohlížení. Neodvážím se také do detailů; co následuje, jest jen několik poznámek průměrného diváka, jednoho z mnohých, kteří si v poslední době zajeli z Prahy na skok do Drážďan.

Překvapí na první dojem každého množství sneseného materialu a vykonané práce. Opravdu, v Drážďanech letos nešetřili ani peněz ani energie. Ve výstavě je prý engažován kapitál deseti milionů marek, četl jsem kdesi, a summa nezdá se mi přehnána. Program výstavní byl široký a smělý. Jednalo se v první řadě o konstatování, jak daleko vyspělo v Německu moderní umění interieurové; a nevyslovena otázka druhá, která však tanula na mysli stejně pořadatelům jako divákům: splnila-li se velká ctižádost nás všech, je-li možno již mluviti o moderním stylu. Katalog je skromnější: měřítkem vkusu a umění doby jest mu, do jaké míry jest schopna „prostor přizpůsobený určitým účelům samostatně propracovati.“ Této Raumkunst, jak to v Drážďanech nazvali, věnováno 142 interieurů (116 v hlavní budově, 26 v Sächsisches Haus). Mimo to vystaveny dva vnitřky moderních kostelů, katolického a protestantského, synagoga, hřbitov, řada dělnických domků, vesnická škola i obytný dům pro jednu rodinu. K srovnání s uměním starším slouží oddělení retrospektivní; výstavka národopisná má ukázati, jakým svým a odlišným směrem se bralo lidové umění po staletí přes změny historických stylů, a jaký je v něm poklad svěžích popudů a živých myšlének.

Vedle takového široce pojímaného umění interieurového pojato do rámce výstavy i umělecko-průmyslové školství, průmyslové (tovární) výrobky dle návrhů uměleckých, umění reprodukční a j.

Nejvíce zájmu vzbuzuje ovšem pravé křídlo výstavního paláce se svými 116 pokojíky a síněmi, komponovanými snad ode všech vynikajících umělců, kteří jsou v Německu v tom směru činni — a kdo dnes v Německu a pomalu i u nás nedělá nábytek? — a jeho pokračování, výstava saských umělců v Sächsisches Haus.

Celkový dojem jest rozhodně příznivý. Pravda, není tu nic zázračného ani genialního, a k otázce po novém stylu bych si také ještě netroufal přisvědčiti, — ale porovnáte-li Drážďanské výsledky s tím, čím jsme se do dnes v moderním nábytku spokojovali, ba co jsme považovali za vynikající, je pokrok neobyčejný; celková úroveň vkusu stoupla rozhodně a celé hnutí již značně vykvasilo. Požadavky účelnosti, pravdivosti materialu přecházejí skutečně do krve téměř všem těmto pracovníkům; také kvalita ruční práce, pečlivost a čistota, s jakou material zpracován, je všude vynikající.

Výstřelky, ku kterým vedla snaha po novotě stůj co stůj, také již odpadají většinou; jsou i lidé, kteří mají novou odvahu — (před deseti lety byla ještě starým pohodlím) — navazovati těsně na domácí tradici starší, hlavně na biedermeier-styl let třicátých.

V celém počtu interieurů lze rozeznati tři směry. Jsou tu nejprve pokusy o praktický nábytek typický, k stěhování — (zařízení bytu na 600, na 1200 M. činže, jak je vystavuje Leipziger Künstlerbund, je dobrým příkladem).

Pak interieury komponované za určitým účelem a pro určité osobnosti — pracovny a přijímací pokoje pro lékaře, hudební pokoje, kabinet sběratele rytin a pod. V této kategorii docíleny tuším nejlepší výsledky. Je to přirozeno: tím, že mohl umělec komponovati pro určitý, jedinečný prostor, anebo v řadě případů směl si i ten prostor vytvořiti, stala se úloha jeho daleko vděčnější než tam, kde všeobecný, stěhovavý nábytek má se přizpůsobiti co možno průměrným bytovým podmínkám. V tomto oddělení tedy plýtváno radostně výklenky, arkýřky, alkovnami, výstupky atd., upravována rozmanitě okna, zavěšována záclonkami, užíváno tapet i látek k potažení stěn, a docíleno někdy velmi intimních a roztomilých výsledků. Jmenuji aspoň byt pro mládence od prof. Paula Schultze-Naumburg, který se formou nábytku nejvíc blíží biedermeier-stylu, a rozkošný pokojík pro mladou paní od Vogelera-Worpswede; je to malá bílá báseň s diskretně vstříknutým zlatem a modří, komponovaná právě jen pro tu štíhlou, trochu chorobnou bytost, jak ji znáte z Vogelerových obrazů.

Kategorie třetí, místnosti přepychové — příklady: Festraum od Pankoka, Repräsentationsraum od Bruno Paula, Museumshalle od van de Velde, — mne nejvíc zklamala. Německý přepych je, zdá se mi, stále ještě příliš studený a těžkopádný. I slavný van de Velde ubíjí těžkým orámováním a lesklou kovovou aplikací docela von Hofmannovy dekorativní malby, a v sousední místnosti, konversačním pokoji, nevydařilo se mu o nic lépe spolupracovnictví s pařížským M. Denisem.

Ještě slabší jsou pokusy o umění církevní; velké interieury kostelní omlouvá ovšem, že architekt vázán místem musil vpraviti svůj kostel do hotové budovy výstavní. Stejnou okolností, daným příliš malým prostorem, trpí také hřbitov, v detailech ne špatný, připomínající některé hřbitovy venkovské.

Velmi zajímavo je za to oddělení domků dělnických; zařízení jejich překvapí mnohým praktickým nápadem, v mnohém detailu ovšem vzbudí zase pochybnosti (tak nápad spojiti kuchyň i obývací pokoj v jedné místnosti tím způsobem, že se kuchyň odkáže do jakéhosi výstupku, zdá se mi velmi pochybný; v praxi by se jistě roztáhla kuchyň co nevidět po místnosti celé) — jisto je, že vkusem a pohodlím překonává mnohý ten dělnický pokojík (anebo byt podučitele ve venkovské škole) devět desetin přepychových bytů našeho měšťanstva. Detailní ceny zařízení i rozpočty celkové v domcích vyvěšené jsou velmi nízké; pokud praxe odpovídá theorii, mohl by posouditi jen člověk zasvěcený do cen pozemků a tesařské i zednické práce na různých místech v Německu.

Oddělení retrospektivní v levém křídle výstavního paláce mělo doložiti na příkladech ze staršího umění známý stylový zákon, že forma má vyplývati z materialu, odpovídati vlastnostem látky, se kterou pracuje. Katalog omlouvá, že pořadatelé odkázáni na nahodilou a ne vždy spolehlivou ochotu soukromých sběratelů, nemohli dostáti programu dosti výstižně; ale oddělení působí přece příznivě svým uspořádáním. Věci poměrně málo, ale každá přichází plně k platnosti, a tak prohlédnete si těch několik sálků s větším požitkem i ziskem než bohatší, ale přecpaná a únavná velká musea.

Rovněž vzorně uspořádána je výstavka národopisná; nás pyšné na domácí bohatství národopisného materialu překvapí jistě rozmanitostí i kvalitou vystavených předmětů; i tu by byla opravdová pastva pro odborníka.

Exposice umělecko-průmyslových škol jsou

zajímavy hlavně tím, že předvádějí žákovské práce skoro výhradně provedené v materialu, jen výminkou v návrzích. Překvapily mne kvalitou nejvíce práce textilní. (Düsseldorf.) Za to šperky zde i v oddělení prodejném jsou dosud málo šťastné.

Podrobnější referát zasloužilo by si také oddělení průmyslové (Kunstindustriehalle) se zvláštní výstavkou demonstrující krásu solidního materialu, krásu řádné práce a krásu účelných forem, tedy půvab čisté techniky bez vedlejších příkras. Četné exposice továrních firem ukazují, jak moderní opravdový vkus převládá dnes i v tovární výrobě a obchodním podnikání; co se nám tu předvádí, třeba nebylo ještě zvláště vynikající, jest aspoň na hony vzdáleno těch tuctových produktů, které nás v obchodě děsí svou značkou Secesse nebo Moderny. — Zvláštní referát by si zasloužilo také umění knižní a reprodukční.

A závěrečný dojem? V Německu se pracovalo v posledních letech s nevídanou energií a intensitou; co předvádí Drážďanská výstava, není ještě výsledek definitivní, ale vzbuzuje nejlepší naději do budoucnosti. *M. J.*

*

TOPIČŮV SALON: I. VÝSTAVA USPOŘÁDANÁ KOMITÉTEM PRO UMĚLECKOU VÝCHOVU.

První pokus za popularním heslem, trpící jako všechny začátky spíše nedostatkem prostředků a příležitosti než rozhledu a dobré vůle. Jaký vliv a úspěch bude míti tato výstavka u vlastního svého publika, u školní mládeže, rozhodnou si snad paedagogové sami; my jen konstatujeme, že úroveň vystavených prací (počtem 58) je slušná a nová výstavní místnost p. Topičova, ač nevelká, presentuje se v úpravě arch. Novotného velmi příznivě.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

JEŠTĚ DIVADELNÍ OPONY.

Proslulý divadelní reformator pařížský Antoine byl pověřen letos z jara ředitelstvím Odeonu. S obvyklou svou energií vrhl se do práce, a přes leto proměnil celý vnitřek té smutné umrlčí komory, jak říkali Pařížané ošumělému divadlu v Luxemburské zahradě: měl odvahu zrušiti na 300 (!) míst, aby získal více volného prostoru, odstranil těžký lustr, dal natříti veselými barvami zasmušilé stěny, strhnouti plyše se sedadel a nahraditi je moderními světlými látkami, a — objednal i novou oponu, od jakéhosi malíře dekorací. Je to partie z Luxemburské zahrady s rostlinným motivem (tuším javoru) v orámování, a byla reprodukována v l'Illustration. Umělecky je to nejhorší pohlednicový vkus, za stylisaci rámu by se styděl u nás každý umprumák. — Na Vinohradech bude tomu právě naopak: oponu máme nebo snad budeme mít znamenitou — teď ještě na všechno ostatní ředitele Antoina.

*

Váha a význam pařížského Salonu d'automne jako liberálního korrektivu jarních salonů a vůbec čilé umělecké areny, otevřené mladým zápasným duchům, uznává se rok od roku všeobecněji. Letošní salon, soudíc alespoň podle důvěryhodných zpráv, má velmi pěknou úroveň a přináší obohacení a rozšíření uměleckému životu pařížskému hned v několika směrech. Jako již v minulých létech má i tentokrát znamenitou retrospektivu moderních mistrů, letos Courbeta, Carrièra a Gauguina. Novou jest myšlenka zvláštních sekcí věnovaných cizím národům, kde by se mohly plně rozvinout svým živým dnešním uměním; tentokrát představuje se takto Paříži umění ruské a švédské. Skulptura není v Saloně d'automne odstrkována jako v jarních salonech oficielních, stává se tu rok od roku patrněji podstatným, organickým činitelem. Zvláštní péče věnuje se také illustrované knize — to všecko, nehledíc ani k modernějším principům vystavovatelské mise-en-scène, jsou pro Paříž novoty. Roger Marx vítá zvláště myšlenku, představovati soudobé umění cizích národů zvláštními sekcemi, jako velmi sympatickou. Píše o tom: „Ctižádost, neustále se obnovovati, vdechuje Podzimnímu Salonu mnohou šťastnou myšlenku, mnohou významnou iniciativu. Zaznamenávám z nich zvláště jednu, neboť dá se od ní čekati mnoho dobrého: mám na mysli zřízení sekcí švédské a ruské. Francouz výlučně a přepjatě připoutává se k rodné zemi a nerad přejíždí přes hranice svojí vlasti, a v Paříži světové výstavy, jichž pravidelnost ostatně pro budoucnost není nikterak zabezpečena, podávají o cizím umění informaci pouze kusou, obmezenou, často neúplnou a strannickou. Podzimnímu Salonu sloužilo by ke cti, aby pokračoval v pokuse jehož se podjal, a ukazoval, bez zámlk, postupně přítomný stav cizích národů. Nezískali bychom tím pouze, že bychom byli méně nevědomí toho, co se děje za hranicemi; odhalila-li by se nám snaha druhých, mělo by to následkem, že bychom správně umísťovali svoji snahu a určili přesně její rozměr a dosah; poznali bychom tím lépe sami sebe; vedlo by nás to k tomu, že bychom se správněji viděli a správněji soudili sebe, bez předpojetí nezaslouženého sebeopovrhování, ale i bez zaslepenosti marné a liché sebelásky."

Slova zajisté významná. Národ tak veliký s výtvarnou historií a kulturou takové síly, snad jedinečné na kontinentě, a cítí potřebu kontrolovati se, korrigovati se cizím uměním! A u nás

stále řádí opičí sebeláska, laciné a pohodlné okresní vlastenectví, které by se nejraději zavřelo do sklepa, aby tam nerušeno, v samolibé tuposti, mohlo zbožňovat při lojové svíčce svého rozoumku vlastní velevážený a vysocectěný stín.

K Salonu Podzimnímu vrátíme se, doufáme, ještě obšírnějším původním referátem.

•

Starý hollandský mistr, Jozef Israels napsal k jubileu Rembrandtovu zajímavou brošurku, kterou přeložila do němčiny Elsa Oltenová a která vyšla nákladem Concordie (Hermann Ehbock). Knížka jest plna rozkošných vzpomínek na mládí a umělecký rozvoj starého Israelsa a podává místy velmi osobní a vroucí pochopení Rembrandtova díla i genia. Vyjímám z ní zde charakteristiku „Staalmeesterů“: „Odtud zní nám zcela jiná hudba než z tónů „Noční stráže“. Tiché a vznešené jest zde všecko, zde vládne jen vysoké pojímání lidské tváře. Sedí zde tito starohollandští muži a radí se, majíce před sebou na stole svoje obchodní knihy. Rembrandt zpatrnil nám jejich hlavy s takovým životem, že během časů stali se našimi starými známými. Ano, starými známými, kteří žili již několik set let, než jsme přišli my. Jak dlouho znám již onoho muže na levé straně s rukou na lenochu židle, s šedými, jemnými vlasy, které vyprýštily pod jeho vysokým, špičatým kloboukem s jeho širokého, zbrázděného čela. Zde dává barva, jak ve světle, tak v stínu, takovou směs tónů pleti, mezitónů zeleně a červeně, šedi a žluti, jest tak k sobě přiřaděna, že jest tu čehosi dosaženo, při čemž rozum člověku prostě stojí. Relief, vystupování z pozadí dojímá nás podivuhodně, ale také jaký model, jak na nás hledí muž s prostým pohledem z hlubokých jam očních — jest to unikem, kterého Rembrandt sám nikdy nepřekonal. Také všechny ostatní hlavy, zvláště muž, který se nahýbá ku předu, ten obdivuhodně přirozený mistr cechový, který se posadil před knihou, a soused vedle něho sedící až po pátého kupce na pravé straně se sluhou za sebou — všecko jest mužnost, bohatství a život. Pozadí jest zase výtvorem, jak jej dovedl stvořiti jen Rembrandtův jemný cit pro linie. Stěna a obložka obklopují tuto komposici, jako by se to rozumělo samo sebou a jako by tomu také skutečně tak bylo. A přece jest ještě tento geniální umělecký kousek překonán nádherností koloritu červené, teplé přikrývky stolní, která propůjčuje celé malbě hlubší temnější tón. Bylo-li o této malbě po jejím dokončení mnoho mluveno a psáno, nevím, ale nám znamenají tyto mužské hlavy nejvyšší, čeho může dosáhnouti malba. V Madridě, kde mne okouzlily obrazy Velazquezovy, šel jsem se známými procházkou ulicemi a náměstími města; na jedné z budov spatřili jsme velký, mnohobarvý plakát, na němž stálo, že tu jest výstava moderních španělských umělců. Zvědavě jsme vstoupili, viděli jsme mnoho krásného a dobrého — ale náhle stáli jsme, jakobychom byli větrem odvanuti ze Španělska, před třemi hlavami ze Staalmestrů, jež kopíroval španělský malíř v Amsterdamě. Byl to chauvinismus, bylo to přesvědčení? Tyto kopie mluvily k nám o duchu větší prostoty, velkolepějšího pojímání přírody a lidské důstojnosti, než všecko, čemu jsme se obdivovali v Pradu. Ano, tato malba jest zabijákem i starohollandských bratří v umění: statný van der Helst stává se vedle ní povrchním, nádherný Frans Hals skicovitým a průhledným, neboť tolik geniality, tolik reliefu při takové přirozenosti držení a posunů nenalezne se již. A muž, který stvořil tento zázrak, byl tehdy chudým občanem, který bydlil v temném koutě města, v němž slaví se nyní jemu na počest svátek.

Rembrandt stojí v našich dnech v zenitu své slávy; zlato nemá vedle jeho mistrných děl již ceny; aby někdo mohl míti i jen nejnepatrnější z tohoto díla, obětuje plné hrsti zlata, za ním procestují lidé celý svět, a kritika, která dlouhá léta hovořila, zmlkla nyní. Pamětihodno jest, že žádná z všeobecně uznaných veličin malířství nebyla během dob předmětem tolikerých kritik jako Rembrandt. A přes všecko, co se řeklo o nepravděpodobnosti podání a o přehnanosti temného pozadí, zůstává „Noční stráž“ stále ještě, jak ji nazývají Angličané, divem světa. Již za jeho života bylo dosti lidí, kteří mu zazlívali, že nechodí do školy k antice a k Italům a že maloval přírodu tak, jak se domníval ji skutečně viděti. Nám zdá se to podivným, ale jest to přece pravda, neboť již za posledních let života Rembrandtova nebyli spokojeni se starými hollandskými pojmy v umění a v literatuře, a ještě nyní čtu s odporem, jak latinisovali jména a jak mluvili v hollandských básnických dílech o řeckých bozích a mythologických figurách, které tak špatně hodí se k našemu hollandskému nebi. Ale na štěstí cítil se Rembrandt dosti silným, aby nezmaten kráčel svými vlastními cestami, a za námi jest doba, v níž mluvilo se o umění nebezpečných theoriích, které prý lpí na jeho obrazech — lidé chytali se způsobu, jakým zacházel s technikou, ale nedovedli proniknouti k hluboké ideí, která byla jejím základem. Avšak liberální názory moderního světa zvítězily i na poli uměleckém, dnes cítíme a víme, že domnělé slabosti a přehánění tvoří jen svéráz neobyčejného člověka, a neradi jich postrádáme, poněvadž se pak musíme obávat, že máme před sebou neúplný obraz osobnosti, jejíž každý projev budí náš zájem.“

Manet a Stevens. V minulém čísle přinesly Volné Směry noticku o úmrtí Alfreda Stevensa, malíře ženské gracie a ženského velkého světa za doby druhého císařství. Napadla mně při tom znamenitá anekdota umělecká, málo známá, jejímiž reky jsou Stevens a Manet a která potvrzuje známou pravdu o veliké slovní parátnosti a kritické bystrosti a duchaplnosti Manetově: jeho „slova" činila jej jednu dobu obávaným asi tak jako dnes Degasa „slova" jeho. Zasáhla vždy bolavý nerv věci, trefila do středu: byla hlubokou a věcnou a správnou kritikou pronesenou v ležérní espritové formě.

Roku 1873 vystavoval Manet v Saloně obraz Bon Bock, známý, z reprodukcí alespoň, i u nás. Představuje ryjce Belota, opulentního muže kypícího v celé své tělesnosti, zdravého, usměvavého a bodrého pijáka, jak sedí obšírně u kavárního stolku, jednu ruku na sklenici pivné, v druhé ruce hollandskou dýmčičku, z níž pokuřuje. Mimochodem řečeno, obraz opravdu znamenitý, typický v gestu i v póse, naivní, široký, křepký ve faktuře i stylu. Tomuto obrazu dostalo se problematického štěstí, o němž se Manetovi nesnilo: líbil se i širokému obecenstvu, i kritice, posud svorně spílající revolucionářskému umělci. Obraz, Manetův obraz, byl poprve chválen! Stalo se to patrně z okolností náhodných a vedlejších: líbil se sujet, líbil se motiv. Aby však Bon bock Manetovi nezachutnal příliš, postarali se někteří závistivci o to, aby mu nasypali do něho pelyňku: šířili o něm klep, že dílo toto jest vlastně imitací a plagiátem pijáků Frans Halsových a že Manet nedovede stvořit díla svého a vlastního. Manet byl opravdu rok před tím v Haarlemě za díly svého zamilovaného mistra, ale Bon bock není proto ještě imitací: přejímá z díla Halsova jen narážku, motiv, který vytváří malířsky vlastní vervou a z vlastních sil.

Manet stýkal se tehdy se Stevensem skoro denně v café Tortoni, stykem ovšem spíše společenským než uměleckým, neboť jejich umělecké cesty nikterak se nekryly. Stevens dal se podpíchnout proti Manetovi a řekl o „Bon bocku": „Tady se pije haarlemské pivo". Slovo doneslo se Manetovi, kterého zasáhlo, zdá se citelně: byl úžasně nervosní a trpíval každou kritikou až do své smrti. Ale nalezl brzy příležitost splatiti Stevensovi stejnou mincí. Stevens vystavoval u kteréhosi obchodníka v rue Laffitte obraz, interieur: mladá dáma ve vycházkovém obleku kráčela podél kobercové záclony, již chtěla odhrnout, aby mohla vejít do pokoje v zadu položeného. Vedle ní na koberci namaloval Stevens pohozené opeřené košťátko, jakého se užívá na oprašování — lapsus vkusu, citelný zvláště u malíře elegance a velkého světa. Ani jinak nebyl obraz právě šťastný, dáma vypadala dosti triviálně i v postoji. Manet okamžitě vycítil slabinu a vrazil do ní svým kritickým posměškem. Ukazuje na oprašovadlo, řekl: „Tiens! elle a donc un rendezvous avec le valet de chambre?" (Kýho výra! To má tedy dostaveníčko se sluhou?) Slovo Manetovo, vražedné pro malíře velikých dam, donesl se Stevensovi, a rozvedlo na dlouhou dobu oba někdejší přátele.

Volné Směry



Ročník 10.
Číslo 12.

Říjen —
1906.

Vydává: Mánes v Praze.

▪ VOLNÉ SMĚRY ▪

MĚSÍČNÍK UMĚLECKÉ KULTURY. ▪ VYDÁVÁ »MANES« V PRAZE ▪ REDIGUJÍ M. JIRÁNEK, J. PREISLER, F. X. ŠALDA A V. ŽUPANSKÝ. ▪ REDAKCE JEST RŮZNA A NEODVISLA OD VYDAVATELSTVA. ▪ VEŠKERÉ ZÁSILKY REDAKČNÍ ADRESOVÁNY BUĎTEŽ: VOLNÉ SMĚRY, PRAHA II., VODIČKOVA UL. 38.

OBSAH ČÍSLA 12. ROČNÍK X.

TEXT.

REPRODUKCE.

ADMINISTRACE: „VOLNÉ SMĚRY" PRAHA II. VODIČKOVA UL. Č. 38. I. PATRO.

ROČNÍ PŘEDPLATNÉ	K 15.—
DO CIZINY	K 17.—
JEDNOTLIVÁ ČÍSLA	K 2.—

▪ VOLNÉ SMĚRY ▪

(LES TENDANCES LIBRES)

RECUEIL MENSUEL PUBLIÉ PAR L'ASSOCIATION D'ARTISTES »MANES« PRAGUE ▪ COMITÉ DE REDACTION: M. JIRÁNEK, J. PREISLER, F. X. ŠALDA ET V. ŽUPANSKÝ. L'ADRESSE: VOLNÉ SMĚRY PRAGUE II. VODIČKOVA UL. 38 ▪

SOMMAIRE DU No 12. X^E ANNÉE.

TEXTE.

RÉPRODUCTIONS.

ADMINISTRATION DE „VOLNÉ SMĚRY", PRAGUE II., VODIČKOVA UL. 38.

UN AN (AUTRICHE)	FR. 15.—.
ETRANGER	FR. 17.—.
UN NUMERO	FR. 2.—.

TISKEM KNIHTISKÁRNY Dr. ED. GRÉGR A SYN V PRAZE. REPRODUKCE GRAFICKÉ SPOLEČ. »UNIE« V PRAZE.